

PAULA MODERSOHN-BECKER

Der französische Einfluß in ihrem Werk

INAUGURALDISSERTATION

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

Fakultät für Geschichtswissenschaft

der

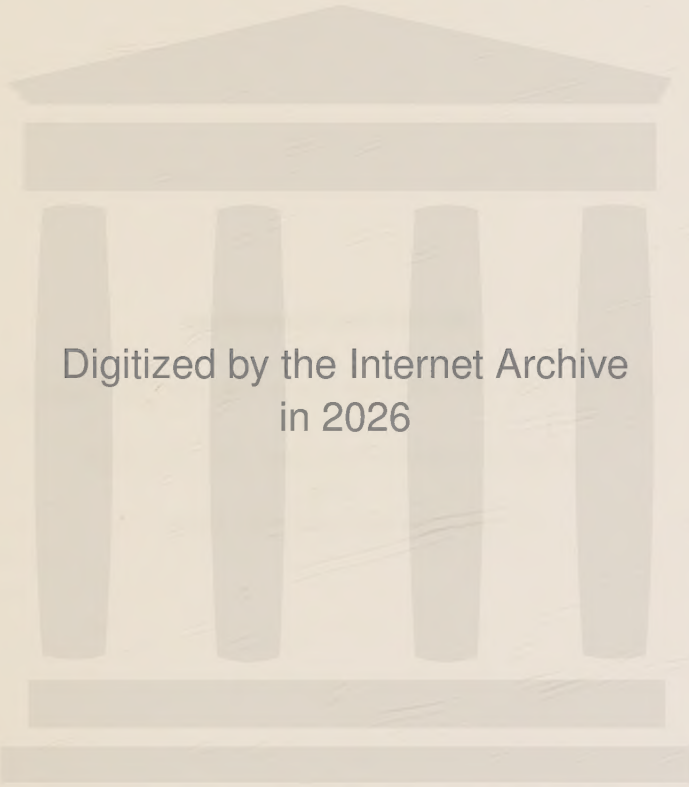
RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt von

CORNELIA GARWER

1989





Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543113_0011

PAULA MODERSOHN-BECKER

Der französische Einfluß in ihrem Werk

INAUGURALDISSERTATION

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

Fakultät für Geschichtswissenschaft

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt von

CORNELIA GARWER

Referent:

Prof. Dr. Manfred Wundram

Korreferent:

Dr. Kunibert Bering

Tag der mündlichen Prüfung: 2. Februar 1989

Gedruckt mit Genehmigung der
Fakultät für Geschichtswissenschaft der
Ruhr-Universität Bochum

I.	Einleitung	1
II.	Biographische Daten	6
III.	Paula Modersohn-Becker und Paul Cézanne	15
1.	Begegnung mit der Kunst Cézannes bei Volland	15
2.	Die Beziehung Paula Modersohn-Beckers zur Kunst Cézannes in der Kunstkritik	16
3.	Die frühen Landschaften (1899-1901)	20
a.	Die Sandkuhle-Bilder	21
b.	Felder und Moorgräben	27
c.	Geometrie in der Landschaft	32
4.	Die Darstellung des Menschen unter dem Einfluß Cézannes	34
a.	Die Bedeutung der Modelle	34
b.	Der Mensch als Teil der Konstruktion	37
c.	Die "große Einfachheit der Form"	40
d.	Die Einsamkeit der Bildnisse	44
IV.	Paula Modersohn-Becker und die Nabis	47
1.	Die Gruppe der Nabis und ihre Kunstauffassung	47
a.	Der Einfluß des Japonismus auf die Nabis	51
2.	Der Einfluß der Nabis auf Paula Modersohn-Becker	54
a.	Die Einheit von Mensch und Natur	57
b.	Das "Krause an sich"	59
c.	Das Flächenhafte	61
d.	Zur Entwicklung der Linie	65

V.	Paula Modersohn-Becker und Paul Gauguin	68
1.	Begegnung mit der Kunst Gauguins	68
2.	Zur Genese einer neuen Bildgestaltung in den Jahren 1906/07	71
a.	Kinderakte	74
b.	Zeichnungen	80
c.	Mutter-Kind-Akte	82
VI.	Die Stilleben-Malerei unter dem französischen Einfluß	90
1.	Die Entwicklung eines neuen Bildthemas	90
2.	Die Stilleben von 1905	96
3.	Die Stilleben von 1906	102
4.	Paula Modersohn-Becker als Expressionistin	107
	Anmerkungen	112
	Abbildungsverzeichnis	129
	Literaturverzeichnis	135

I. Einleitung

Paula Modersohn-Becker, 1876 in Dresden geboren, gilt heute als wichtigste Repräsentantin der Worpsweder Malerkolonie, die 1889 durch die Ansiedlung der Düsseldorfer Akademieschüler Fritz Mackensen, Otto Modersohn und Hans am Ende, Absolvent der Münchener Akademie, gegründet wurde. Wie die Schule von Barbizon, die Künstlergruppe um Gauguin in Pont Aven und andere Künstlerkolonien, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch in Deutschland bildeten, war auch die Worpsweder Gruppe von dem Wunsch nach einem Leben in Einfachheit, fern jeglicher Urbanisation, von einer antiakademischen Kunstauffassung und einer geradezu lyrischen Naturverbundenheit geprägt. "Einsame im Grunde, die, indem sie sich der Natur zuwenden, das Ewige dem Vergänglichen, das im tiefsten Gesetzmäßige dem vorübergehend Begründeten vorziehen, und die, da sie die Natur nicht überreden können, an ihnen teilzunehmen, ihre Aufgabe darin sehen, die Natur zu erfassen, um sich selbst irgendwo in ihre großen Zusammenhänge einzufügen." So versteht der Dichter Rainer Maria Rilke in seiner Worpswede-Monographie von 1902 die Lebensphilosophie der Worpsweder Künstlerkolonie, der sich im Jahre 1902 noch Heinrich Vogeler und Fritz Overbeck, ebenfalls Schüler der Düsseldorfer Akademie, anschlossen.

Paula Modersohn-Becker, die im Sommer des Jahres 1897 Worpswede, das Dorf im Teufelsmoor, nahe ihrer Heimatstadt Bremen gelegen, zum ersten Mal besuchte, beschrieb ihre erste Begegnung mit dem Dorf folgendermaßen: "Worpswede, Worpswede, Worpswede! Ver-

sunkene-Glocke- Stimmung! Birken, Birken, Kiefern und alte Weiden. Schönes braunes Moor, köstliches Braun! Die Kanäle mit den schwarzen Spiegelungen, asphaltschwarz. Die Hamme mit ihren dunklen Segeln, es ist ein Wunderland, ein Götterland. Ich habe Mitleid mit diesem Stück Erde, seine Bewohner wissen nicht, wie schön es ist. Man sagt es ihnen, sie verstehen es nicht. Und doch braucht man kein Mitleid zu haben, nein, ich habe keins. Nein, Paula Becker, hab es lieber mit Dir, daß Du nicht hier lebst. Und das auch nicht. Du lebst ja überhaupt, Du Glückliche, lebst intensiv, das heißt: Du malst. Ja, wenn das Malen nicht wäre?! Und weshalb Mitleid haben mit diesem Land? Es sind ja Männer da, Maler, die ihm Treue geschworen haben, die an ihm hängen mit unendlich fester Männerliebe! ...Worpswede, Worpswede, Du liegst mir immer im Sinn. Das war Stimmung bis in die kleinste Fingerspitze."¹

An dieser Tagebucheintragung wird deutlich, wie stark emotional dieses Worpswede-Erlebnis auf die junge Malerin gewirkt hat, aber auch mit welchem Empfinden für Farbe sie die Landschaft bereits visualisiert, im Hinblick auf eine Quelle von Inspiration und künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten.

Doch wird die emotionale Affinität zur Natur und Umgebung Worpswedens nicht prägnant für die künstlerische Entwicklung Paula Modersohn-Beckers. Ausgehend von einem Naturlyrismus, der sich in seiner Expressivität bereits zu Anfang weitgehend von den übrigen Mitgliedern der Künstlerkolonie unterschied, deren Malweise eher dem impressionistischen Sehen bzw. dem Dekorativen verhaftet war, findet Paula Modersohn-Becker in ihren Bildern mehr und mehr zur Darstellung von Menschen aus dem Worpsweder Umfeld, von bäuerlichen Frauen und Kindern, deren Seinswelt sie unter Berücksichtigung ihrer

Originalität objektiviert, um "bei intimster Beobachtung die größte Einfachheit"² zu erlangen. "Menschen malen geht doch schöner als eine Landschaft"³, bemerkt die Malerin schon sehr frühzeitig während ihres ersten Worpswede-Aufenthaltes, und in der Tat ist ihr die Darstellung von Menschen ein stetes Anliegen gewesen, was zahlreiche Bilder von Menschen aus dem bauerlichen Milieu, Mütter- und Kinderbilder, Selbstporträts und Bildnisse von befreundeten Personen beweisen.

Das typisierende, vereinfachende Element ihres Formempfindens schlägt sich auch in ihren vielen Stilleben nieder, wo sie mit diesem ihr eigenen Vokabular die Realität der gegenständlichen Dingwelt auf das Wesentliche reduziert bzw. hervorhebt, wodurch sie zu einer großflächigen, expressiven Malweise gelangt ist, die für die damalige Situation in der deutschen Kunstwelt geradezu bahnbrechend sein mußte.

Paula Modersohn-Beckers erste Paris-Reise am 1. Januar des Jahres 1900, in der Literatur häufig symbolhaft als "Aufbruch in ein neues Jahrhundert" angesprochen, gründet weder auf einem Gefühl des Unverstandenseins innerhalb der Worpsweder Malerkolonie, noch ist sie als eine Flucht oder Ausweglosigkeit nach einer heftig kritisierten ersten Ausstellung in der Bremer Kunsthalle zu verstehen.⁴ Bereits im Jahre 1898, als sich die Malerin gerade in Worpswede niedergelassen hatte, um bei Fritz Mackensen Zeichenunterricht zu nehmen, dachte sie schon an eine Paris-Reise: "Mein erster Abend in Worpswede... Ich genieße mein Leben mit jedem Atemzug und in der Ferne glüht, leuchtet Paris. Ich glaube wirklich, daß mein stillster, sehnlichster Wunsch sich verwirklichen wird. Ich wollte ihn früher gar nicht aussprechen, so verwegen schien er mir."⁵

Paula Modersohn-Beckers Lebensweg und ihr künstlerisches Schaffen werden durch die Paris-Aufenthalte in den Jahren 1900, 1903, 1905 und 1906-1907 entscheidend geprägt und stehen in einem von ihr selbstgewählten Spannungsverhältnis, das sich im ständigen Ortswechsel Worpswede - Paris manifestiert.⁶

Der innovative Charakter Paula Modersohn-Beckers Kunst, entstanden aus den Quellen einer gewissen Heimatkunst und ohne Bezugnahme auf die zeitgenössische Kunstsituation in Deutschland, gründet auf einer radikal neuen Kunstauffassung der Malerin, anti-akademisch, anti-impressionistisch, die eine enge Solidarität mit der französischen Avantgarde um die Jahrhundertwende aufweist.

Paula Modersohn-Beckers künstlerische Entwicklung ist durch ihre Paris-Aufenthalte außerordentlich geprägt, daß man sich fragen muß, "welcher Art ihre Kunst geworden wäre, wenn sie sich nicht in die Hauptstadt 'Paris' begeben hätte."⁷ "Eigentlich ist es nur ein fortgesetztes Worpswede: ein stetes Arbeiten und Denken an die Kunst. Aber mir haben sich neue Perspektiven aufgetan, Ergänzungen und Erläuterungen zu dem Alten, und ich fühle, daß es was wird."⁸

Intuitiv findet die Malerin bei den "Aller-allermodernsten"⁹, wie sie die Nabis bezeichnet, bei Gauguin und vor allem bei Cézanne, "einer von den drei oder vier Malerkräften, der wie ein Gewitter und ein großes Ereignis"¹⁰ auf sie gewirkt hat, Bestätigung und Parallelen zu ihrer eigenen Kunstmaxime: "Der große Stil der Form verlangt auch einen großen Stil der Farbe."¹¹

Aufgabe einer kunsthistorischen Betrachtung sollte nicht die Aufzeichnung bildimmanenter oder gar motivischer Ähnlichkeiten als Plädoyer einer Einflußnahme der französischen Avantgarde sein, sondern die

Präsentation einer Begegnung Paula Modersohn-Beckers mit einer Kunstwelt, die ihr entscheidende Impulse zu einer künstlerischen Entwicklung geliefert hat, welche sie zu einer Pionierfigur der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts in Deutschland werden läßt.

Die vielen Zitate aus Briefen und Tagebuchaufzeichnungen sind zum Selbstverständnis der Künstlerin absolut notwendig, sie wollen keine Courths-Mahler-Gestalt fingieren, sondern die Ernsthaftigkeit und Zielstrebigkeit ihrer künstlerischen Arbeit, aber auch ihre Sensibilität zu Kunst und Umwelt durch ihre eigenen Texte fundieren.



II. Biographische Daten

Die künstlerische Entwicklung Paula Modersohn-Beckers hängt in ihrem Fall sehr auffällig von biographischen Daten ab. Besonders offenbart sich diese Interdependenz in den Jahren 1900-1907, in denen sich die Malerin vorwiegend in Worpswede aufhält, von wo aus sie aber immer wieder für längere Zeit nach Paris reist, um für ihre Arbeit Bereicherung, Bestätigung und Inspiration zu finden.

Es werden hier einige Daten zu ihrem Lebensweg vorgestellt, die in dem oben genannten Zeitraum etwas ausführlicher beleuchtet werden sollen, sie stützen sich im Wesentlichen auf die erarbeitete Biographie von Günter Busch.¹³

Paula Modersohn-Becker wird am 8. Februar 1876 in Dresden-Friedrichstadt geboren, als Tochter des Carl Woldemar Becker, Ingenieur bei der Berlin-Dresdner Eisenbahn, und Mathilde Becker, die der thüringischen Adelsfamilie von Bültzingslößen entstammt. Paula ist das dritte von sieben Kindern der Familie Becker.

Im Jahre 1888 wechselt die Familie aus beruflichen Gründen des Vaters ihren Wohnsitz und lebt von da an in Bremen, wo Paula 4 Jahre später auf eigenen Wunsch hin Zeichenunterricht bei dem Maler Bernhard Wiegandt¹⁴ erhält.

Kurze Zeit später, 1892, besucht sie während eines England-Aufenthaltes bei Verwandten eine private 'school of art', wo sie an Skizzenstunden teilnimmt, über die sie ihre Eltern in Briefen ausführlich informiert. Aus dem Briefwechsel von Oktober bis Dezember 1892 geht deutlich hervor, daß vor allem Paulas Vater die künstlerische Betätigung seiner Tochter ernst nimmt. Er interessiert sich sehr für ihre "Fortschritte im Zeichnen" und regt

sie darüberhinaus an, Gemälde und Zeichnungen "nicht dem Inhalte, sondern der Form nach" zu studieren¹⁵, während die Mutter sich für Paula mehr wünscht "als das bißchen Pfscherei, das alle Mädchen betreiben".¹⁶

Auf Wunsch der Eltern erhält Paula nach ihrer Eng-landreise eine Ausbildung am Bremer Lehrerinnenseminar, die sie nach zweijähriger Studienzeit mit einem guten Examen abschließt. "Es ist ein so himmlischer Gedanke, daß der arme Kopf verdauen kann, was in ihn so hastig hineingepropft ist, und daß er alles, was ihn nicht interessiert, in Ruhe vergessen darf."¹⁷

Paulas Hauptinteresse gilt seit dieser Zeit der Kunst. Im Frühjahr 1896 fährt sie zu Verwandten nach Berlin und nimmt 2 Monate lang an einem Zeichenkurs an der Zeichen- und Malschule des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin teil.¹⁸ Paulas Mutter unterstützt die künstlerischen Absichten ihrer Tochter und ermöglicht ihr die Fortsetzung ihrer Studien an der Berliner Schule, die Paula im Oktober 1896 wieder aufnimmt. Sie ist sehr angetan von ihrer Lehrerin in der Porträtklasse, Jeanne Bauck, einer ehemaligen Schülerin der Académie Julian in Paris. Ihre Freizeit widmet Paula dem Besuch von Museen und Galerien. Sie erwähnt besonders die Wirkung von Licht und Schatten bei Rembrandt, die Handzeichnungen Michelangelos im Kupferstichkabinett und Botticellis Zeichnungen zu Dantes 'Göttlicher Komödie'.

Im Sommer des Jahres 1897 lernt sie bei einem Familienausflug das Moordorf Worpswede kennen und entschließt sich spontan für einige Wochen dort zu bleiben. Sie erhält Korrektur durch den Akademiemaler Fritz Mackensen. Paula kehrt jedoch im Herbst nach Berlin zurück und eine kleine Erbschaft ermöglicht es ihr, ihre Studien bis zum Sommer des Jahres

1898 dort weiterzuführen.

Während dieser Zeit begegnet sie in der Galerie Gurlitt der Kunst des Nabis-Malers Jozsef Rippl-Ronai und bei einer Ausstellung im Berliner Kunstgewerbemuseum auch lithographischen Arbeiten zeitgenössischer Künstler Frankreichs wie Puvis de Chavannes, Fantin-Latour, Rêdon, Carrière, Manet, Pissarro, Renoir, Signac, Sérusier, Toulouse-Lautrec und Vallotton. Sie macht ebenfalls Bekanntschaft mit den Werken des Belgiers Meunier und des Norwegers Munch.

Nach einem längeren Sommeraufenthalt in Norwegen zieht Paula Modersohn-Becker im September 1898 endgültig nach Worpswede. Hier schließt sie Freundschaft mit der Bildhauerin Clara Westhoff, der späteren Ehefrau Rainer Maria Rilkes.

In dieser Zeit entstehen viele Zeichnungen von Menschen aus dem Worpsweder Armenhaus und aus dem bauerlichen Milieu, Zeichnungen von kunstakademischer Genauigkeit unter der Anleitung bzw. Korrektur Fritz Mackensens.

Hier beweist sich bereits Modersohn-Beckers Beharrlichkeit hinsichtlich einer eigenen Anschauung und Darstellungsweise des Menschen. Fernab von einer romantischen Sehweise des Menschen, oder gar einer sozialkritischen, etwa im Sinne Käthe Kollwitz', interessiert sie der Mensch nur als Träger eines Bildes, als Objekt in der Vereinigung von Form und Farbe. Eine stillende Mutter ist für Paula Modersohn-Becker kein sentimentales Madonnen-Motiv, wie etwa für Fritz Mackensen, sondern ihr "einziger, wahrer Zweck" ist, gezeichnet zu werden. "Das Ganze hat so etwas Großes in Form und Farbe."¹⁹

Das Jahr 1899 verbringt Paula Modersohn-Becker bis auf einige Unterbrechungen durch Reisen in Worpswede. Im Dezember stellt sie erstmalig mit 7 Kohlezeichnungen und 2 Bildern ihr Schaffen der Öffent-

lichkeit in der Bremer Kunsthalle vor, was mit vernichtender Kritik durch den Kunstkritiker Arthur Fitger in der Bremer "Weserzeitung" belegt wird.

In der Sylvesternacht zum neuen Jahrhundert erfüllt sich ein lang gehegter Wunsch der Malerin, sie reist zum ersten Mal nach Paris. Dort trifft sie Clara Westhoff wieder, die in der Bildhauerschule von Auguste Rodin arbeitet. Paula Modersohn-Becker besucht die Privatakademie Cola Rossi und einen Zeichenkurs an der staatlichen Ecole des Beaux-Arts. Daß sie sich in ihrer Freizeit oft in Museen und Galerien aufhält, geht aus vielen Briefen und Tagebuchaufzeichnungen hervor. Sie erwähnt besonders Pierre Puvis de Chavannes und die bretonischen Heimatmaler Charles Cottet und Lucien Simon.

Die wohl wichtigste Entdeckung für ihre eigene Entwicklung macht sie in der Rue Lafitte, der Straße der Kunsthändler, wo sie in der Galerie von Ambroise Vollard Bilder von Paul Cézanne sieht.

Mehrmals besucht sie die Weltausstellung, zu deren Besuch sie auch die Worpsweder Malerkollegen auffordert. Unter dem Eindruck der Ausstellung schreibt sie an ihre Eltern: "... die paar französischen Großen sind ganz ohne Konvention. Sie wagen naiv zu sehen. Man kann kolossal von ihnen lernen."²⁰

Ende Juni kehrt Paula Modersohn-Becker nach Worpswede zurück und bezieht ein eigenes Atelier bei Brünjes am Ortsrand von Worpswede. Carl Hauptmann und Rainer Maria Rilke kommen ebenfalls in das Moordorf und alsbald findet sich auf Heinrich Vogelers 'Barkenhoff' regelmäßig ein Freundeskreis von Malern, Dichtern und Musikern zusammen, den Paula "die Familie" nennt.

In dieser Zeit verlobt sie sich mit dem verwitweten Maler Otto Modersohn. Eine tiefe Freundschaft entwickelt sich auch zu Rainer Maria Rilke, der der Malerin sein Skizzenbuch anvertraut und ihre Briefe

mit Versen beantwortet. Nach Paulas Tod schreibt Rilke sein "Requiem für eine Freundin".

Zu Anfang des Jahres 1901 weilt die Malerin für mehrere Wochen in Berlin, wo sie auf Wunsch ihrer Eltern eine Kochschule besucht. Die freie Zeit nutzt sie wiederum für Museumsbesuche. In dieser Zeit interessiert sie sich vor allem für Rembrandt und Böcklin, eine Vorliebe der Worpsweder, sie erwähnt in ihren Aufzeichnungen auch Verrocchio, Velasquez, Goya und Dürer.

Im Mai 1901 heiraten Paula und Otto Modersohn und reisen über Berlin und Dresden zu Carl Hauptmann nach Schreiberau. Sie besuchen auch Gerhart Hauptmann und kehren über Prag, München und Dachau nach Worpswede zurück.

An der Seite von Otto Modersohn widmet sich Paula nun hauptsächlich der Landschaftsmalerei. Sie malen oft vor demselben Motiv, wobei sich Paulas Bilder jedoch mehr und mehr zu einer monumentalen Einfachheit statt zum "Intimen, Merkwürdigen", wie Otto Modersohn es anstrebt, entwickeln.

Im Februar und März des Jahres 1903 ist Paula Modersohn-Becker wieder in Paris an der Akademie Cola Rossi. Rainer Maria Rilke, mittlerweile mit Paulas Freundin Clara Westhoff verheiratet, vermittelt ihr einen Besuch bei Rodin, den sie auch in seinem Atelier in Meudon aufsucht. Sie bewundert dort neben den Skulpturen vor allem seine mit Wasserfarben getönten Bleistiftzeichnungen, die sie Formenträume nennt.²¹ Gemeinsam mit Rilkes sieht sie im Hotel Drouot die zur Auktion stehende Sammlung Hayashi mit altjapanischen Holzschnitten, Papier- und Seidenrollen, in denen sie den "Zusammenhang dieses Volkes mit der Natur" spürt und "eine große Merkwürdigkeit von Form, Farbe und Geist" erkennt.²²

Aus ihren Briefen an Otto Modersohn geht hervor, daß sie sich oft in den Kunstgalerien in der Rue Lafitte aufhält, ebenso im Louvre und im Musée du Luxembourg, wo sie sich wiederum für den Bretonen Charles Cottet begeistert, den sie in seinem Atelier aufsucht.

Im Louvre beeindruckten sie wieder die Bilder Rembrandts. "Wenn sie auch gelb sind vor Firnis, so lerne ich trotzdem sehr viel von ihm. Das Krause in sich, das Leben."²³

Paula Modersohn-Beckers Verlangen nach der "großen Einfachheit der Form" findet sie in den altägyptischen Skulpturen und Mumienbildnissen aus Fayum im Louvre bestätigt, ebenso wie in der gotischen Architektur Notre-Dames. "Ich fühle eine innere Verwandtschaft von der Antike zur Gotik, hauptsächlich die frühe Antike, und von der Gotik zu meinem Formempfinden."²⁴

Von März 1903 bis zur nächsten Paris-Reise im Februar des Jahres 1905 lebt Paula Modersohn-Becker wieder in Worpswede. In dieser Zeit entstehen vor allem eine Reihe von Stilleben und Figurenkompositionen, vornehmlich von Kindern. Eine Unterbrechung des Worpsweder Alltags schafft im Jahre 1904 eine Sommerreise mit Otto Modersohn über Berlin nach Dresden und schließlich nach Kassel und Braunschweig, um in den dortigen Galerien Bilder von Rembrandt anzuschauen. Während einer anderen Reise in das unweit von Worpswede liegende Fischerhude ergibt sich die Bekanntschaft mit dem Schweizer Maler Louis Moilliet, einem Freund von August Macke.

Von Februar bis April 1905 weilt Paula Modersohn-Becker wieder in Paris, sie besucht dort die private Académie Julian, an der um 1890 auch Gauguin und die Nabis studierten. Überhaupt interessiert sich die Malerin in dieser Zeit fast ausschließlich für die zeitgenössische französische Malerei, vor allem

für Vuillard, Maillol und Denis. Weniger angetan dagegen ist sie von der Retrospektiv-Ausstellung von Seurat und van Gogh im Salon des Artistes Indépendants, "dümmste Konvention neben exzentrischen Pointillierversuchen".²⁵ Weitere Aussteller sind die "Fauves", die Nabis, Käthe Kollwitz und Edvard Munch. Mit Otto Modersohn, der ihr im April nachfolgt, besucht sie die Gauguin-Sammlung von Gustav Fayet mit Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen, Holz- und Keramikskulpturen.²⁶ Sofort nach ihrer Rückkehr nach Worpswede bittet Paula Modersohn-Becker ihre in Paris weilende Schwester Herma, sich nach Literatur über Paul Gauguin zu erkundigen.²⁷

Bilder von Gauguin sieht sie auch bei einem Besuch des Folkwang-Museums in Hagen im November 1905, wo sie den Kunstsammler und Stifter des Museums persönlich kennenlernt. Sie erwähnt von diesem Besuch in ihren Aufzeichnungen außerdem die Werke von Rodin, Minne, Meunier, van Gogh, Renoir und Trübner.²⁸

Gegen Ende des Jahres 1905 kommt Rainer Maria Rilke zu Besuch nach Worpswede. Nannte er Paula Modersohn-Becker im Jahre 1903 in einem Empfehlungsschreiben an Auguste Rodin noch "femme d'un peintre très distingué"²⁹, so macht er jetzt den Kunstsammler Eduard von der Heydt auf die eigenen Arbeiten der Künstlerin aufmerksam.

Das Jahr 1906 bedeutet eine Wende in ihrem Leben. Mit ihrem vierten Aufbruch nach Paris im Februar des Jahres, den sie heimlich vorbereitet hatte, spürt sie selbst, wie sie zwischen ihrem alten und neuen Leben steht. Sie hat Otto Modersohn verlassen und hofft nun, ihre Ziele, die sie sich für ihr 30. Lebensjahr gesteckt hatte, in der Kunst zu erreichen.³⁰

Sie belegt wiederum einen Kurs in Aktmalerei an der Ecole des Beaux Arts und besucht eine Vorlesung in Kunstgeschichte. In dieser Zeit beschäftigt sich

Paula Modersohn-Becker mit Stilleben, Porträts und Selbstporträts. Es entstehen lebensgroße Akte und ihre Forderung nach der "großen Einfachheit der Form" verwirklicht sich immer mehr in ihren Bildern.

Die Anerkennung durch den Bildhauer und Maler Bernhard Hoetger und die Freundschaft zu ihm und seiner Frau Lee, die sie mehrmals porträtiert, sind ihr in dieser Zeit eine wertvolle Stütze.

In den Monaten April/Mai/Juni sind in der Société des Beaux-Arts Bilder von Maurice Denis und Pierre Bonnard ausgestellt, in der Galerie Bernheim Jeune 44 Bilder von Félix Vallotton und 32 Arbeiten Edouard Vuillards.

Im September bittet sie Otto Modersohn, sie "freizugeben", widerruft diesen Entschluß aber alsbald auf Hoetgers Rat hin. So kommt Otto Modersohn Ende Oktober nach Paris, und gemeinsam verbringen sie den Winter 1906/1907 in Paulas Atelier. Sie sehen die Ausstellung des "Salon d'Automne" im Grand Palais mit Beiträgen von Bonnard, Cézanne, Delaunay, Derain, Jawlensky, Kandinsky, Matisse, Puy und Redon, außerdem die große Gauguin-Retrospektive mit 227 Exponaten aus verschiedenen Sammlungen.

Der Schlußpunkt dieses letzten Paris-Aufenthaltes ist eine Cézanne-Ausstellung der Sammlung Pellerin, die Paula und Otto Modersohn noch gemeinsam besuchen bevor sie Ende März nach Worpswede zurückkehren, weil Paula ihr erstes Kind erwartet. Trotzdem ist sie auch dort in Gedanken immer noch mit Cézanne und Gauguin beschäftigt. Sie bittet Rainer Maria Rilke um "Gauguinsche Photographien" und wenig später um den Ausstellungskatalog des "Salon d'Automne" über die Cézanne-Retrospektive.^{31/32}

Einige Tage vor ihrer Niederkunft schreibt die Malerin noch an ihre Mutter: "Ich wollte wohl gern auf eine Woche nach Paris reisen. Da sind 56 Cézannes

ausgestellt."³³

Am 2.November 1907 bringt Paula Modersohn-Becker ihre Tochter Mathilde zur Welt, am 20.November stirbt sie an einem Herzschlag.

III. Paula Modersohn-Becker und Paul Cézanne

1. Begegnung mit der Kunst Cézannes bei Vollard

Mit ihrem ersten Aufbruch in die französische Metropole folgt Paula Modersohn-Becker nicht nur ihrer Worpsweder Künstlerfreundin Clara Westhoff, sondern auch einem allgemeinen Trend wie viele andere deutsche Künstler, beispielsweise Emil Nolde oder Käthe Kollwitz, welche sich ebenfalls von Paris als europäisches Kunstzentrum angezogen fühlten. Hinzu kam gerade im Jahr 1900 das Ereignis der dortigen Jahrhundertausstellung, vielleicht ein Grund mehr für Paula Modersohn-Becker, gerade zu diesem Zeitpunkt nach Paris aufzubrechen. Sie selbst sieht diese Reise als eine Fortsetzung ihres intensiven künstlerischen Schaffens und fühlt sich durch "neue Perspektiven, Ergänzungen und Erläuterungen zu dem Alten" in ihrer Arbeit bereichert.¹ Schon nach kurzer Zeit spürt die Malerin instinktiv, daß sie im Spannungsfeld der Stadt Paris mit ihrem mannigfaltigen Angebot von Geschichte und Gegenwartskunst neue Möglichkeiten für ihr eigenes Schaffen und Bestätigung für bereits erarbeitete Formulierungen ihrerseits finden würde.²

Daß Paula Modersohn-Becker bereits während ihres ersten Paris-Aufenthaltes die Bedeutung Paul Cézannes aufging, darüberhinaus auch dessen Affinität zu ihrer eigenen Kunstvorstellung, belegen eine Aufzeichnung Clara Rilke-Westhoffs und einige Briefe Paula Modersohn-Beckers an das Ehepaar Rilke kurz vor ihrem Tod im Jahre 1907.

Clara Westhoff-Rilke berichtet, wie zielstrebig sie von der Freundin zu dem Kunsthändler Vollard geführt wurde und dort zum ersten Mal Bilder von Cézanne betrachtete, "die von einer neuen, wie es

schien, Paulas Art verwandten Einfachheit waren". Die Entdeckung der Bilder Cézannes sei wohl eine unerwartete Bestätigung ihres eigenen künstlerischen Suchens gewesen, was "nur in Arbeit umgewandelt werden konnte".³

Der Vorbildcharakter Cézannes für Paula Modersohn-Becker bestätigt sich durch ihre eigene Aussage, er komme ihr vor "wie ein großer Bruder".⁴

Obwohl sich die Malerin während mehrerer Paris-Aufenthalte sehr intensiv mit dort ausgestellten Kunstwerken in Museen und Galerien auseinandersetzt und sich ihre Eindrücke und Kritiken vor allem in den Briefwechseln mit Otto Modersohn wiederfinden, bleibt die Bewunderung für Cézannes Oeuvre ihrem Ehemann gegenüber unausgesprochen. Jedoch tritt die Begegnung mit den Bildern Cézannes bei Vollard im Jahr 1900 nochmals, als eine für die beiden Künstlerfreundinnen Clara Westhoff-Rilke und Paula Modersohn-Becker gemeinsame Erinnerung, in einem Brief von Oktober 1907 hervor: "Ich denke und dachte diese Tage stark an Cézanne und wie das einer von den drei oder vier Malerkräften ist, der auf mich gewirkt hat wie ein Gewitter und ein großes Ereignis. Wissen Sie noch 1900 bei Vollard."⁵

2. Die Beziehung Paula Modersohn-Beckers zur Kunst Cézannes in der Kunstkritik

In der vorhandenen Literatur bleibt der Einfluß Cézannes auf Paula Modersohn-Beckers Malerei nicht unerwähnt, besonders Christa Murken-Altrogge geht auf dieses Thema in einem gesonderten Aufsatz ein. "Jede künstlerische Entfaltung bedarf der Auseinandersetzung mit Vorläufern, der Übernahme und Ablehnung bestimmter Züge fremder Kunst und Kultur.

Diese Einflüsse im einzelnen für Paula Modersohn-Becker herauszustellen birgt freilich die Gefahr, die Eigenständigkeit dieser genialen, bahnbrechenden Malerin in Frage zu stellen, anstatt diese zu verdeutlichen."⁶ Gewiß hat dieser Begriff 'Einfluß' beziehungsweise 'Beeinflussung' einen geradezu negativen Aspekt in sich verborgen, wenn man dabei von einer "vorübergehenden Abhängigkeit"⁷, hier von Cézanne, spricht.

Daß Paula Modersohn-Becker sich in ihrer künstlerischen Entwicklung nicht von Vorbildern 'abhängig' macht, sondern ihr Kunstverständnis und ihr Sehen von zeitgenössischer Kunst eher von konstruktiver Manier sind, bezeugt, neben ihren eigenen Aufzeichnungen, die häufig zu harter Selbstkritik neigen, aber auch Kritik gegenüber den Zeitgenossen aufweisen, die Tatsache, daß ihre gesamte künstlerische Entwicklung letztendlich systematisch avanciert ist. Ein in sich geschlossenes Oeuvre gewährt ihr somit Anschluß an die internationale Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts und Integration in die Urheberschaft einer modernen Kunstentwicklung, was eine Einordnung der Malerin in die Worpsweder Künstlerkolonie geradezu zweitrangig werden läßt.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Meinung Otto Modersohns bezüglich einer Einflußnahme Cézannes auf das künstlerische Schaffen Paula Modersohn-Beckers; ein Briefentwurf an Gustav Pauli aus dem Jahr 1919 anläßlich der im gleichen Jahr erschienenen ersten Monographie über die Malerin gibt Auskunft darüber: "Die Flächenaufteilung Cézannes, seine Licht- und Schattenführung, unbekümmert um den Gegenstand, die Aufteilung der Fläche innerhalb der Dinge lag ihr fern... Paula malte gewissermaßen alles als beseeltes Stilleben, das Ding an sich betonend, vom Gegenstand ausgehend. Cézanne war ganz frei vom Gegenstand, seine Stilleben wirken oft wie

Unwetter, seine Früchte wie Blumen etc. ... Sie schätzte die Arbeiten ihres letzten Pariser Jahres um das hier anzuführen und denen man oft zu sehr fremden Einfluß anfühlt nicht sehr."⁸ Gerade die Arbeiten des letzten Pariser Jahres, 1906/1907, welches Otto Modersohn hier anführt, obliegen mit Sicherheit nicht dem eindeutigen bzw. dem alleinigen Einfluß Cézannescher Stilelemente. Hauptthematisch für diese Zeit sind vor allem Mutter-Kind-Akte und Selbstdarstellungen der Malerin. Dagegen findet sich in den Jahren 1903 und 1905 eine Massierung von Stilleben in ihrem Werk, die eine Affinität zu Cézanne nicht leugnen lassen. Aber auch in Paula Modersohn-Beckers Bildern nach ihrer ersten Paris-Reise im Jahr 1900 klingt bereits das Cézannesche Prinzip "il faut construire" an, beispielsweise in den Worpweder Landschaftsbildern.

Schon nach ihrer zweiten Paris-Reise im Jahr 1903, erst 1906 war der Zeitpunkt der einstweiligen Loslösung von der Ehe mit Otto Modersohn und auch die Distanzierung zu Worpswede, kommt es zu kunstkritischen Auseinandersetzungen zwischen den Modersohns, die sich in einigen Tagebucheintragungen Otto Modersohns präsentieren. "...sie mag meine Bilder, die ich etwas Überhastet mit Raffaellistift angefangen, nicht"⁹, notiert Otto Modersohn gleich nach der Rückkehr seiner Frau aus Paris. Auch er zögert nicht den neuen Malstil Paulas mit Kritik zu belegen. "Paula haßt das Konventionelle und fällt nun in den Fehler, alles lieber eckig, häßlich, bizarr, hölzern zu machen. Die Farbe ist famos - aber die Form? Der Ausdruck! Hände wie Löffel, Nasen wie Kolben, Münder wie Wunden, Ausdruck wie Cretins..."¹⁰ Daß Otto Modersohn Paulas vage Physiognomiegestaltung kritisiert, zeugt von seiner traditionellen Kunstauffassung, wohl auch geprägt durch die Akademie, und einer gewissen Intoleranz gegenüber modernen Impulsen, die Paula in Paris em-

pfangen hat, mit Sicherheit zu der Zeit von Cézanne. Man denke hier zum Beispiel an die Physiognomiegestaltung in Cézannes Bildern von Hortense Fiquet, seiner Frau, und seinem Sohn Paul als Harlekin. Wie sehr Cézannesche Maximen in Paula Modersohn-Beckers eigener Vorstellung anklingen, beweist noch eine weitere Notiz Otto Modersohns: "Will Farbe und Form vereinigen... Sie mag die Form nicht unterdrücken."¹¹

Eine andere wichtige Kritik an Gustav Paulis Monographie über die Malerin kam von Karl Scheffler: "An einer Stelle geht er tatsächlich soweit, Paula Modersohn-Becker mit Cézanne zu vergleichen. Mit vielen Vorbehalten zwar, doch so, als handle es sich um eine kongeniale Natur... Nun hat Paula Modersohn-Becker nach unserer Überzeugung mit Cézanne überhaupt nichts zu tun, oder doch nur von Seiten einer das Wesentliche mißverstehenden Nachahmung. Sie hat niemals in die Sphäre nur hineingeblickt, in der Cézanne lebte... Es wäre nichts dagegen zu sagen, daß sie Elemente der Bauernkunst aufgenommen hat, wenn nur nicht gleich der Name Cézanne damit verknüpft wäre."¹² Ob diese eingebrachte Kritik, vornehmlich auch am Gesamtwerk der Malerin, ein fundiertes Wissen um den Bedeutungshorizont der Kunst Cézannes für die moderne Kunst schlechthin voraussetzen kann, sollte dahingestellt bleiben.

Gerade die Kunst Cézannes, oft genug 'nur' dem Impressionismus zugeordnet, ist in ihrer Wesentlichkeit und Aktualität für die Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert erst später deutlich geworden. "...noch wußte man nicht, daß Gauguin gar nicht das Eigentliche sei, daß vielmehr im Hintergrunde der mystische, noch unvorstellbare Cézanne bleibe"¹³, so beschreibt Friedrich Ahlers-Hestermann die Verständnissituation nach Cézannes Tod im Jahr 1906.

Von Bedeutung ist wohl auch die Tatsache, daß sich Otto Modersohn erst in den 20er Jahren, angeregt durch Reisen nach Wertheim und Würzburg mit Ahlers-Hestermann, mit Cézanne auseinandersetzt. Ein aus dieser Zeit existierendes Landschaftsbild "Sonnige Bäume am Hang"¹⁴ läßt Kompositionsprinzipien erkennen, die an Cézannes "Bahndurchstich" und an einige Formulierungen der "Montaigne Sainte-Victoire"¹⁵ erinnern.

Die Auseinandersetzung mit Cézanne findet bei Paula Modersohn-Becker 25 Jahre früher statt.

3. Die frühen Landschaften (1899-1901)

Eine Massierung von Landschaftsbildern im Werk Paula Modersohn-Beckers findet sich in der Zeit von 1899 bis 1901. Mit Sicherheit sind alle Bilder in der direkten Anschauung der Natur in Worpswede entstanden. Auch kann man davon ausgehen, daß es Otto Modersohn war, der Paula zu dieser Thematik anregte, war sie doch zuvor unter dem Einfluß und der Korrektur Fritz Mackensens fast ausschließlich mit Aktstudien und der Darstellung von Menschen aus dem bauerlichen Milieu beschäftigt.

Daß die Landschaftsbilder Paula Modersohn-Beckers andersartig als die der Worpsweder Malerkollegen Overbeck, am Ende und Modersohn angelegt sind, zeigt sich bereits bei den ersten Versuchen. Die großflächig monumentale und systematisierte Gestaltung Paula Modersohn-Beckers verhält sich gegensätzlich zu dem sentimental-naturlyrischen Naturlyrismus der übrigen Worpsweder. Emil Waldmann würdigte sie als eine Künstlerin, die "nicht vor der Natur gestanden habe, sondern mitten in ihr".¹⁶

Die Malerin selbst muß diese Differenzierung gegen-

über den Malerkollegen gespürt haben und auch, daß "ein Neues dazu kommt".¹⁷ - "Ich fühle, daß alle Menschen sich an mir erschrecken, und doch muß ich weiter. Ich darf nicht zurück."¹⁸

Gewiß war es dieses Erlebnis Worpsswede mit dem Teufelsmoor, "eine Landschaft als Anlaß"¹⁹, welches den Sensus Paula Modersohn-Beckers ergriff, aber die Unterordnung unter die Natur im künstlerischen Sinne, "das innige Nachbilden der Natur"²⁰, wozu ihr Worpssweder Lehrer Fritz Mackensen sie anhält, entspricht nicht ihrer eigentlichen Zielsetzung.

Sie ordnet die Natur ihren eigenen Bildvorstellungen unter und gelangt so zu einem System von Gegenständen, Formen und Farben nach dem Gesetz der Bildfläche.²¹ Im Bereich der Bildgattung Landschaft tritt die Auseinandersetzung Paula Modersohn-Beckers mit Cézanne zum ersten Male in Erscheinung und offenbart sich in der beiden gemeinsamen Art, "das Ungestaltete der Erscheinung in geordnete Strukturen umzusetzen".²²

Um zu einer "optisch autonomen Bildkonstruktion", die eine Vermittlung von Bildautonomie und Gegenstand darstellt²³, zu gelangen, strebt auch Cézanne eine Konkretisierung der Natur mit Hilfe des Malvorgangs an. Cézanne sieht diese Konkretisierung eher visionär: "Man muß sich eine Optik schaffen, man muß die Natur so sehen, wie wenn sie noch niemand vor einem gesehen hätte (...) Man muß eine Vision haben."²⁴

a. Die "Sandkuhle"-Bilder

Paula Modersohn-Beckers Bild "Sandkuhle am Weyerberg" (Abb. 1) gehört mit zu den frühesten Formulierungen von Landschaft ihrer Hand. Es entstand im

Jahre 1899, noch vor ihrer ersten Reise nach Paris, und wird von Günter Busch als "Cézanne avant Cézanne" angesprochen.²⁵

Allein die Auswahl des profanen Motivs einer Sandkuhle erinnert an Cézannes Vorliebe für Steinbrüche, Felsformationen oder auch das Motiv eines Bahndurchstichs.²⁶

Die Malerin, für die der Anreiz der Sandkuhle wohl in der dortigen Flora bestand²⁷, verzichtet jedoch in ihrem Bild auf jeglich schmückendes Beiwerk wie Blumen o.a. Ihr geht es hierbei auch nicht um die Hervorhebung einer Stimmung, etwa einer bestimmten Tages- oder Jahreszeit, sondern lediglich um die knappste Darstellung einer Gegebenheit in der Landschaft in ihrer elementaren Struktur.

Paula Modersohn-Becker wählt den Betrachtungsstandpunkt nicht ebenerdig aus; es scheint, als male sie von einem Hügel auf der gegenüberliegenden Seite der Sandkuhle. Zwischen den beiden Büschen, genau in der Bildmitte, vermittelt sie eine Fortsetzung der Landschaft zum Horizont. Durch den höheren Betrachtungsstandpunkt, die horizontale und diagonale Aufteilung der Flächen, sowie durch einen weit oben im Bild verlaufenden Horizont schafft sie ein tektonisches Ordnungsprinzip, welches die dreidimensionale Realität der Anschauung in die zweidimensionale der Bildfläche übersetzt.

Der Aufbau des Bildes erfolgt in drei Zonen, wobei es sich bei der ersten um die ebene Erde handelt, bei der zweiten um die Erhebung der eigentlichen Düne und bei der dritten um den Horizont. Die Vermittlung dieser drei horizontalen Zonen geschieht durch den parallelogrammartigen Ausschnitt in der Bildmitte, der sich durch diagonale Linien an der rechten und an der linken Seite der Kühle ergibt, ferner oben durch die Abgrenzung zum Horizont und im unteren Bereich durch den Farbwechsel von

dunkelgrün zu mittelbraun. Verbindende Elemente dieser Landschaft, welche in diesem Bild zu einem Lineargefüge geworden ist, sind auch das Buschwerk und der Baum, welche den Eindruck einer begehbaren Landschaft vermitteln. Günter Busch weist bei diesem Bild "Sandkuhle am Weyerberg" auf die Ähnlichkeit mit Cézannes "Bahndurchstich" hin.²⁸ (Abb. 2)

Dieses frühe Landschaftsbild Cézannes, entstanden um 1869-71, darf man wohl als Präfiguration der großen Landschaften, die er später malte, bezeichnen.²⁹ Auch Cézannes Bild gliedert sich in drei Zonen, wobei die untere Zone durch die energische Linie, die die Begrenzung der Mauer zum Jas de Bouffan angibt, in ihrer horizontalen Flächigkeit noch betont wird. In den horizontalen Bildaufbau greifen die weich ausschwingende Linie des Bahndurchstichs und, entgegengesetzt, die sanft ansteigende des Bergrückens vermittelnd ein. Wie in Paula Modersohn-Beckers Bild die eigentliche Kuhle, gibt bei Cézanne der Bahndurchstich selbst die Bildmitte an. Auch Cézanne wählt einen höheren Betrachtungsstandpunkt als den ebenerdigen und schafft, ebenfalls wie Paula Modersohn-Becker in der Bildmitte, in einem kleinen Dreieck über dem Durchstich einen Ausblick in die Ferne.

Die Vermittlung von Horizontalen und Diagonalen innerhalb der Bildtektonik vollzieht sich bei Cézanne durch die dargestellte Vegetation, durch das Bahnwärterhaus und schließlich durch die Korrespondenz der Hausanlage links mit dem Bergmassiv der Montagne Sainte-Victoire auf der rechten Seite.

Der durch die Bildmitte und die kräftig dunkle Farbe hervorgehobene Bahndurchstich entspricht, bezieht man das kleine blaue Dreieck über dem Durchstich mit ein, welches hier als Fenster in die Ferne die kleinste Form innerhalb der großzügigen Komposition darstellt, einem parallelogrammartigen

Umriß, wie auch in Paula Modersohn-Beckers Sandkuhle. Der beschriebene Ausblick in die Ferne, bei beiden Bildern durch die Form eines Dreiecks geschaffen, wird bei Cézanne durch ein Gebäude und einen Schornstein verstellt, bei Paula Modersohn-Becker durch die beiden Büsche.

Die Farbigkeit der beiden Bilder ist nicht unbedingt in einen gemeinsamen Kontext zu bringen. Während Cézannes Farbpalette eher einer südlichen Lichtsituation entspringt, ist Modersohn-Beckers Bild eher monochromatisch und vom farblichen Ausdruck her etwas dumpf und schwermütig. Die Malerin bedient sich der Farben Ocker, Braun, Dunkelgrün, selbst die gräuliche Farbe des Himmels scheint von einem Hauch Beige übermalt. Jedoch existieren gerade im Bereich der Kuhle sanft kontrastierende, großzügig angelegte und vorsichtig gegeneinander abgesetzte Farbflächen, die der Cézanneschen Farbmodulation im Bahndurchstich selbst und auch in der Ausgestaltung des Bergmassivs durchaus ähnlich sind.

In Cézannes Bild sind Ungestüm und leidenschaftliche Hingabe einer gewußten Reflexion, Kalkulation und künstlerischen Zucht gewichen.³⁰ Ist es nicht ebenso in dem Bild Paula Modersohn-Beckers, die in ihren schriftlichen Aufzeichnungen so enthusiastisch vom Reiz der Worpsweder Landschaft berichtet, diese Begeisterung jedoch keinesfalls künstlerisch zum Ausdruck bringt, sondern eher einer nüchternen Konstruktion, ja auch einer Zucht unterwirft. Daß es sich bei Paula Modersohn-Beckers Sandkuhle von 1899 tatsächlich um einen "Cézanne avant Cézanne" handelt, erscheint, nach Betrachtung der zum Teil frappierenden Ähnlichkeiten in der Bildkonstruktion, fast nicht mehr glaubwürdig, jedenfalls sollte man die Möglichkeit einer Begegnung der Malerin mit Cézannes Bild nicht außer Acht lassen.³¹ Außerdem sind die Datierungen, von der Malerin oft nach-

träglich signiert bzw. nach ihrem Tod von ihren Nachläßerben, nicht immer zuverlässig, so daß eine spätere Datierung, etwa nach ihrer ersten Reise nach Paris im Jahre 1900, auch nicht auszuschließen wäre.

Paula Modersohn-Becker greift das Motiv der Sandkuhle in den Jahren 1900, 1901 und 1903 nochmals auf. Es wird für sie zum Experimentierfeld für die Beziehung Landschaft und Struktur, Landschaftliches wird als abstraktes Gebilde einer Struktur untergeordnet. Grundelemente dieser Sandkuhle-Bilder bleiben die Bodenformation und Himmelsflächen, die in große Farbflächen zerlegt werden.³²

Insgesamt läßt sich an diesen Bildern eine Entwicklung feststellen, die ihren Höhepunkt in einer Formulierung aus dem Jahre 1901 hat (Abb. 3). Das Bild gibt eine totale Nahsicht der Sandkuhle wieder, der Ausschnitt ist fast makroskopisch gewählt und vermittelt einem nichtsahnenden Betrachter den Eindruck einer gebirgigen Landschaft. Paula Modersohn-Becker hat in dieser Darstellung, wohl unter dem nachhaltigen Eindruck Cézannescher Bilder in Vollards Galerie, den Bergrücken des Mont Sainte-Victoire als Sandkuhle in die flache Worpsweder Landschaft projiziert. Im Vergleich mit einigen Bildern des Sainte-Victoire-Motivs von Cézanne (als Beispiel diene hier eine aquarellierte Kohlezeichnung von 1890, Abb. 4) findet sich in dem oben genannten Sandkuhle-Bild von Modersohn-Becker eine verblüffende motivische Übereinstimmung: der sanft ansteigende Bergrücken hat in der Mitte, im Kegel, eine leichte Senke, an der rechten Seite fällt er etwas steiler ab und bildet schließlich noch einen stufenartigen Vorsprung.

Das Bild ist wesentlich farbiger und farblich differenzierter gestaltet als die erste Formulierung von 1899. Ein Versuch von Modulation gelingt besonders

im rechten Teil des Bergrückens durch einen großzügigen, großflächigen Pinselduktus, der Farbnuance neben Farbnuance setzt, wodurch insgesamt ein lebhafter Farbeindruck entsteht.

Das Bild weist im mittleren Teil Fingerspuren auf (nur am Original sichtbar), ebenso scheinen die durch dunkle, breite Pinselstriche gegebenen Abgrenzungen zum Horizont, oben links am Bergrücken, und zum Wasser, unten rechts im Bild, auf eine Überarbeitung seitens der Malerin hinzuweisen.

In Kenntnis der Worpsweder Landschaft kann man bei der im Bild dargestellten geradezu von einer Phantasielandschaft sprechen, die Paula Modersohn-Becker in Anlehnung an Cézannesche Bilder geschaffen hat. Noch 3 weitere Sandkuhle-Bilder bezeugen diese fiktive Darstellungsweise von Landschaft bzw. Natur von Paula Modersohn-Becker. In einem Sandkuhle-Bild aus dem Jahre 1900 wird das horizontal gegliederte Bildgefüge von drei Bäumen durchschnitten, die nach Meinung der Verfasserin einer südlichen Vegetation (Palmen) entstammen (Abb. 5).

Das Motiv "Landschaft mit Tümpel" von 1900 (Abb. 6) wiederholt sich in einem anderen Sandkuhle-Bild aus dem Jahre 1901 (Abb. 7). Beiden Bildern liegt ein dreizoniger Aufbau zugrunde, der sich durch den Tümpel, die Sandkuhle und den Horizont ergibt. Auch hier ist das Abbild der Natur ein fiktives, das Wesentliche ist aus der Landschaft herausgearbeitet und in Farbflächen innerhalb eines formalen Liniengefüges übersetzt worden. Durch die hochgeklappte Perspektive - wie hoch müßte der Sandberg wirklich sein, um ein derartiges Spiegelbild wiederzugeben - und die Negation der realen Naturgegebenheiten im Spiegelbild gelangt Paula Modersohn-Becker zu einer von der Realität abstrahierten Landschaftsdarstellung, die sich nur auf das Dasein der Landschaft selbst, auf die Natur konzentriert.

b. Felder und Moorgräben

Die bildliche Darstellung von Feldern und Moorgräben ist ein weiteres Lieblingsthema Paula Modersohn-Beckers nach ihrer ersten Paris-Reise im Jahre 1900.

Durch eine kolossale Simplifizierung und eine ausschnittshafte und detailfeindliche Wiedergabe von Landschaft gelangt sie zu einer flächigen Makrostruktur, die ihre Analogie in der Zweidimensionalität der Bildfläche hat.

Die Unmittelbarkeit der Anschauung, übersetzt in große Farbflächen, und die hier erstmals auftretende, geradezu expressive Farbigkeit lassen diese Bilder zu Vorläufern des frühen Expressionismus, etwa der "Brücke", schlechthin werden.

Die Moorgraben-Bilder sind innerhalb ihres Werkes kein Beispiel für eine darauffolgende kontinuierliche Entwicklung, im Sinne einer Präfiguration, sie sind vielmehr eine radikale Antwort auf mannigfaltige Eindrücke des ersten Paris-Aufenthaltes, also wiederum eine Art Experiment.

Kurz vor Paula Modersohn-Beckers Rückkehr nach Worpswede, nach dem Eindruck der Pariser Weltausstellung, wo sie besonders von den bretonischen Heimatmalern Charles Cottet und Lucien Simon angetan war, plant sie bereits diese Bildmotive: "...eine tiefe farbige Leuchtkraft in der Dämmerung, farbiges Leuchten im Schatten, Leuchten ohne Sonne, wie im Herbst und Frühling in Worpswede, hellblauer Himmel, große, weiße Wolkenballen und keine Sonne."³³ Daß sich die Malerin besonders zu den Bretonen Cottet und Simon hingezogen fühlte, sei hier nicht überzubewerten. Es war "das aus der Heimat scheinbar Geläufige, Vertraute, Ähnliche", was sie suchte und fand.³⁴

Die Cézannesche Forderung nach Konstruktion ("il faut construire") manifestiert sich auch in diesen frühen Moorgraben-Bildern Paula Modersohn-Beckers. Nicht nur ein Motiv wird projiziert und konstruiert sondern es unterwirft sich innerhalb eines Bildes einem festen Gefüge.

Die Bemühung um einen soliden Bildaufbau und die zunehmende formale Abstrahierung geben den Bildern eine Geschlossenheit, Monumentalität und eine gewisse Ursprungshaftigkeit, die von den Worpsweder Malerkollegen niemals erreicht wurde.

Während ein Moorkanal in den motivisch verwandten Bildern anderer "Worpsweder" stets ein Detail der Landschaft darstellt und harmonisch und panoramenhaft in diese eingebettet ist, praktisch zum Stimmungsträger der Anschauung wird, ist er bei Paula Modersohn-Becker konstruktives graphisches Bildelement.³⁵

Die Reduktion der Natur auf ihre wesentlichen Formationen und Strukturen ist auch ein Anliegen Cézannes gewesen, der, "von der Wirklichkeit ausgehend, die Landschaft regelrecht aufgebaut hat, sie in eine nahezu abstrakte Architektur verwandelte, durch die der ursprüngliche, naturgegebene Sinnesindruck durch den Geist des Künstlers in eine eher geologische als vegetale Struktur umgesetzt wurde."³⁶

"...die paar französischen Großen sind ganz ohne Konvention. Sie wagen naiv zu sehen. Man kann kolossal von ihnen lernen"³⁷, schreibt Paula Modersohn-Becker während ihres ersten Paris-Aufenthaltes. Ebenso stellt Lionello Venturi bei Cézanne fest: "Cézanne ist es durch ein kompliziertes intellektuelles Bemühen gelungen, zum naiven Sehen zurückzufinden."³⁸ Diese hier angesprochene Naivität bei Cézanne resultiert ebenso bei Paula Modersohn-Becker aus einer bewußt vereinfachten Sehweise zu-

gunsten einer originären Einfachheit, die alles Zufällige ignoriert und somit Allgemeingültigkeit repräsentiert.

Die Moorgraben-Bilder Paula Modersohn-Beckers sind nicht nur als unmittelbare Reaktion auf die nachhaltigen Eindrücke in Paris zu werten, sondern sie zeigen darüberhinaus, wie die Malerin diese Eindrücke verarbeitet, wie sie, ohne nachzuahmen, Erfahrungen anderer Künstler für sich verwendet und diese unbeeinträchtigt in ihre eigene Handschrift übersetzt. Die Modernität dieser Bilder, sowie ihre Farbigkeit, läßt hier eine Einflußnahme Cézannescher Malerei nicht leugnen.

Wie die Sandkuhle-Bilder sind auch die Moorgraben-Bilder eine Art Serie, innerhalb derer sich eine künstlerische Entwicklung aufzeigen läßt. Nach Meinung der Verfasserin ist das Moorgraben-Bild aus dem Jahre 1900 (Abb. 8) das früheste dieser Reihe. Obwohl hier die Landschaft selbst in große Farbflächen zerlegt ist, vermittelt das Bild dem Betrachter einzelne Sehdaten, ohne die eine Erfahrung von Landschaft hier überhaupt nicht möglich wäre. Dazu gehören der Horizont, der ein Drittel des Bildes ausmacht, Bäume, Büsche und schließlich die Scheune bzw. das Haus. Der Moorkanal, der diagonal durch das Bild verläuft, schafft durch die perspektivisch bedingte Verjüngung im oberen Verlauf den Eindruck einer Landschaft aus der Fernsicht. Er ist das Datum für die Kontinuität von Vorder- und Hintergrund, also Nahsicht und Fernsicht.

Dieser Eindruck verstärkt sich zudem noch durch die einander abwechselnden Farbflächen Weiß bzw. Weißgrau und Hellblau, wodurch eine optische Sehvermittlung in die Bildtiefe erreicht wird.

Ein weiteres Moorkanal-Bild (Abb.9), wohl aus ähnlicher Ansicht entstanden, gibt die Landschaft nur noch als abstraktes tektonisches Gebilde wieder.

Die Landschaft ist aufgelöst in großzügige, formbildende Farbflächen ohne Relation zu irgendwelchen Sehdaten, die auf eine Landschaft schließen lassen. Jeder empirische Eindruck einer solchen, wie ihn etwa die traditionelle Malerei vermittelt, wird zugunsten einer verallgemeinernden Sehweise ausgeschaltet. Die vom Landschaftsmotiv hergeleiteten Formen wie die Diagonale des Moorkanals, der Horizont, Bäume und das Haus sind als solche nur als umschreibbare Formeinheiten erfahrbare und werden erst zusammen mit der Farbe für den Betrachter als Detail einer Landschaft erkennbar, das heißt, Farbe und Form bedingen sich gegenseitig, sie sind in ihrer Wirkung identisch.

Landschaft ist hier nicht als Summe oder Gesamtheit der sie ausmachenden Sehdaten wiedergegeben, sondern als Wahrnehmungsmöglichkeit von Farb- und Formzusammenhängen.

Materielle Dinglichkeit, äußere Raum- und Beleuchtungssituation, sowie Stimmungselemente werden nicht mehr expliziert, sie werden in die Gesamtstruktur eingebunden.

Daß es Paula Modersohn-Becker bei den Landschaftsdarstellungen letztendlich nur um Struktur im Sinne von elementarem Ausdruck geht, zeigt auch das dritte Moorgraben-Bild (Abb. 10), welches wiederum eine fast makroskopische Anschauung der Landschaft vermittelt. Jeglicher Verzicht auf Details, Annäherung und das gänzliche Fehlen des Horizontes lassen die Landschaft auch hier zu einem konstruierten Gebilde werden. Alle motivisch bedingten Linien, die teilweise mit einem dicken schwarzen Pinselstrich nachgezogen sind, bilden hier das Skelett für die farbige Ausgestaltung. "Die Pracht aber waren die grünblauen Wasser, zwischen den grünen Wiesen."39 Und gerade diese Farbpracht wollte Paula Modersohn-Becker auch in diesem Bild erreichen, nichts ande-

res. Im Unterschied zu den anderen beiden Moorgraben-Bildern erreicht sie hier durch einen wellenartigen Farbauftrag eine bewegte Wasseroberfläche, wodurch der Moorkanal als Wasserlauf erst gegenständlich erfahrbar wird. Alle anderen Sehdaten, beispielsweise die ockergelbe Farbfläche in der Bildmitte, sind nicht mehr gegenständlich qualifizierbar.

Geht man davon aus, daß diese Bilder nicht der Worpsweder Tradition des naturlyrisch sentimentalischen Ausdrucks entstammen, was im Vergleich mit motivisch ähnlichen Arbeiten der Worpsweder Malerkollegen offensichtlich ist, und bedenkt man die damalige Kunstsituation in Deutschland - einen sogenannten deutschen Expressionismus gab es erst seit der Gründung der Künstlergruppe "Die Brücke" im Jahre 1905 - so muß diesen Bildern ein anderer äußerer Impuls zugrunde gelegen haben.

Die Moorgraben-Bilder sind ihrem Ursprung nach unbedingt mit Cézanne in Verbindung zu bringen. Obwohl er doch das "große Ereignis" der ersten Paris-Reise war, so geht es hier, spricht man von einer Anlehnung an sein OEuvre, nicht um motivische Übereinstimmungen oder ähnliche Farbkompositionen, sondern vielmehr um strukturelle, kompositorische Ähnlichkeiten. Zu erwähnen sind hier die beiden Künstlern zueigene, großzügig flächige Malweise, beispielsweise bei Cézanne in den Ansichten des Golfes von L'Estaque, die freie Art der perspektivischen Darstellung, die Negation von Licht und Schatten, die nur durch gegeneinander abgesetzte Farbflächen erreicht werden, die Farbkontraste und schließlich der festgefügte Bildaufbau, der sich durch die Identität von Farb- und Formzusammenhängen ergibt.

Wie auch für Cézanne ist Paula Modersohn-Beckers Ziel das Konstruktive, eine in sich geschlossene Bildordnung, zugleich aber auch die Rückkehr zum

Ursprünglichen, Schlichten, ein Ziel, welches auch die nachfolgenden 'Expressionisten' verfolgten.⁴⁰

Daß die Malerin bereits in diesen frühen Landschaftsbildern eine fast expressive Übersteigerung der Lokalfarben erreicht - eine Kontinuität expressiver Farbgestaltung findet sich in ihrem Werk erst um 1906 - zeugt von einer Art experimentellem Umgang mit etwaigen Impulsen, die immer mit eigenen Ideen und einer eigenständigen Kunstauffassung verknüpft werden.

c. Geometrie in der Landschaft

Die Auflösung der Landschaft in große Formen durch eine flächenorientierte Malweise manifestiert sich noch in weiteren Bildern aus dem Jahre 1900. Dazu gehören vor allem Darstellungen von Häusern, Scheunen und Baumreihen in der Landschaft. Die Umgebung Worpswedes, eine flache Landschaft mit sich rasterartig abwechselnden Feldern, durchzogen von Kanälen, mit schnurgeradem Horizont und rechtwinklig zum Himmel aufwachsenden Baumreihen, gab Paula Modersohn-Becker eine Vorgabe zu einer geometrisierenden Betrachtungsweise von Landschaft und Natur. Diese Landschaft mit einfachen Bauernhäusern und Scheunen veranlaßt die Malerin nicht zu einer idyllischen oder folkloristischen Schilderung des Lebens. Die Gebäude scheinen nahezu unbewohnt, ja vereinsamt, sie sind nur elementar in die Landschaft eingebunden, sind Teil der geometrischen Grundstruktur.⁴¹

In dem Bild "Landschaft mit Scheune" (Abb. 11) geben die malerische Struktur des Himmels und das Gebäude in der Bildmitte dem Betrachter den Hinweis auf eine Landschaft. Alle anderen Daten von Land-

schaft wie Bäume, Felder, Böschungen und der Moorkanal sind reduziert auf einen Grenzbereich des gerade noch Erkennbaren. Deckt man bei diesem Bild den Horizont an der Linie des Hausdaches ab, so ergibt sich, ebenso wie bei dem Moorgraben-Bild (Abb. 9), nur noch eine Abfolge von Farbflächen, die hier jedoch weich ineinanderlaufen. Die Landschaft selbst bildet also das System für farbige Formen. Im Gegensatz zu der sonst im Bild angestrebten monochromen, flächenbeherrschenden Farbstruktur, ist der Himmel eher von lebhaftem Farbeindruck. Die stimmungshafte Farbgestaltung desselben geht wohl hier auf den Einfluß Otto Modersohns zurück.

Ein weiteres Beispiel aus dem Jahr 1900 mit ebensolcher Tendenz, die Landschaft auf notwendigste Formen einer gegenständlichen Erkennbarkeit zu abstrahieren, ist das Bild "Dämmerungslandschaft mit Haus und Astgabel" (Abb. 12).

Insgesamt zeigen sich bei Paula Modersohn-Beckers frühen Landschaftsbildern, die nach 1900 entstanden sind, verschiedene Entwicklungslinien, die auch von unterschiedlichen Einflüssen geprägt sein mögen, durch die traditionelle Worpsweder Malerei, durch Cézanne und schließlich auch später, 1901/1902, von Otto Modersohn. Während die frühen, unmittelbar nach der Paris-Reise entstandenen Bilder, die oben genannt wurden, formal streng durchgegliedert sind und eher von "großem Ausdruck", wie ihn die Malerin fordert, sind, ändert sie ihre Darstellungsweise von Landschaft 1901/1902. Die Unmittelbarkeit der Anschauung, die Akzentuierung von Motiven (Sandkuhle, Moorgraben, Scheune) wandelt sich zu einer kleinteiligen, filigranartigen und gitterartigen Gliederung, in der sich Ordnung und Erscheinung landschaftlicher Vielfalt verbinden.⁴²

4. Die Darstellung des Menschen in den Bildern Paula Modersohn-Beckers unter dem Einfluß Paul Cézannes

a. Die Bedeutung der Modelle

Das Zentralthema im Oeuvre Paula Modersohn-Beckers ist der Mensch. Während ihrer ganzen Schaffensjahre widmet sie sich der Darstellung von Kindern, Müttern und Alten, darüberhinaus Portraits von Verwandten und befreundeten Personen und ihrer selbst. Gerade die Bilder von Kleinkindern, oftmals mit Kränzen und Blüten oder auch in der Landschaft scheinbar liebevoll arrangiert, die stillenden Mütter und auch die Darstellung der Malerin selbst als Schwangere mögen gemeinsam mit dem Lebenslauf und den veröffentlichten Briefen und Tagebuchaufzeichnungen dazu beigetragen haben, ein überzogen sentimentales Bild einer Frau zu suggerieren, die eigentlich nur für die Malerei lebte, der zuliebe sie viele Entbehrungen auf sich nahm. "Paula Modersohn, der gemalte Schrei nach dem Kinde"⁴³ - vergaß man hier ihr ernsthaftes Ringen um eine eigenständige Form und Gestaltung, die sich in jedem Bild entwicklungsmäßig und auch experimentell neu manifestiert?

Während ihrer Parisaufenthalte hat die Malerin nur wenige private Modelle, sie beschäftigt sich weitgehend mit Stilleben, Selbstbildnissen und Portraits von Freunden, mit denen sie dort zusammentrifft. Worpswede bedeutet dagegen für Paula Modersohn-Becker nicht nur Abgeschiedenheit, Naturverbundenheit in einem Angebot von malerischer Landschaft, sondern auch ein Überangebot von willigen

Modellen. Die Malerin sucht ihre Modelle im dortigen Armenhaus, so sind es vorwiegend Alte, Frauen und Kinder, die dort leben bzw. den Winter dort verbringen. Aus vielen Tagebuchstellen geht hervor, daß sich die Alten um das Modellgeld und die Gunst der Malerin streiten. Auch beschreibt Paula selbst, wie sie ihre kleinen Modelle mit Geld besticht, damit sie sich ihr zum Malen im Akt präsentieren.⁴⁴

Wie bereits erwähnt, ist der Mensch für Paula Modersohn-Becker ausschließlich Malobjekt, ja Kompositionselement, wie ein Apfel in einem Stilleben. Ihre Mutter-Kind-Bilder spiegeln nicht das menschliche und das Künstlerische Wunschbild, welches in der Kunst die Erfüllung dessen sucht, was im Leben versagt bleiben mußte, wie Carl Georg Heise es formuliert⁴⁵, sondern sie sind, genau wie die Alten und Kranken, in ihrer Kreatürlichkeit in die allumfassende Natur einzuordnen, um mit ihr eine Einheit zu bilden. Zwar bekennt die Malerin selbst, daß Mutterschaft für sie heilig ist, ein Mysterium, undurchdringlich und allumfassend, Mutterschaft und der Tod seien ihre Religion⁴⁶, jedoch sollte man ihren Bildern deshalb keinen zu emotionalen oder gar sakralen Stellenwert beimessen.

Klingen bei Fritz Mackensens Bildern "Heidepredigt" oder "Worpsweder Madonna", einer stillenden Mutter auf einem Torfkarren wie auf einem Renaissancealtar thronend, religiöse Bezüge an, so vermeidet Paula Modersohn-Becker diese Art von Sentimentalität, ihre Mütter und Kinder sitzen in dunklen Moorkaten oder auf der Wiese, die Malerin betrachtet sie als Motiv: "Köstlich, diese leuchtenden, weißen Brüste in der brennend roten Jacke."⁴⁷

Paula interessiert sich zwar für die menschlichen Schicksale der Moorbewohner bzw. Armenhäuser, was aus vielen Aufzeichnungen ihrerseits hervorgeht, jedoch enthalten ihre Bilder keine kritische Auseinandersetzung mit den sozialen Zuständen ihrer Modelle, etwa im Sinne Millets oder Meuniers, deren Kunst soziales Engagement und Solidarität mit der arbeitenden Bevölkerung widerspiegelt.

Christa Murken-Altrogge weist auf die Vorliebe der Malerin für "sonderlinghafte Typen und auffallende Physiognomien" hin.⁴⁸ Sicherlich lassen Bildtitel wie "Das blinde Schwesterchen", "Krankes Mädchen" oder "Blinde Frau im Walde", um nur einige zu nennen, auf einen pathologischen Aspekt in ihrem Werk schließen, mit ein Grund für ihre Entartung im Nazi-Regime, jedoch ist diese Bedeutungsebene eher als zufällig zu verzeichnen, wie schon Ludwig Roselius 1927 bemerkte: "Sie suchte nicht das Modell. Sie malte Menschen ihrer Umgebung, die eines Dorfes, so wie sie waren - Dorfmenschen, aus Inzucht entstanden, in der Enge des weltfernen Moordorfes gewachsen, durch mangelhafte Zivilisation, Hygiene und Erziehung oft fast kretinhaf wirkend."⁴⁹

Es handelt sich bei Modersohn-Beckers Portraits nicht um ein Abbild menschlicher Deformation, sondern vielmehr um eine expressive abstrahierende Sehweise zugunsten des Menschen selbst, der nur in seinem Dasein begriffen wird.

Der gleichen Absicht entspringt auch die Darstellung des Menschen bei Cézanne. Ob Portraits oder Gruppenkonstellationen, wie beispielsweise "Die Badenden" oder "Die Kartenspieler", auch Cézanne

beschreibt den Menschen nicht in seinem sozialen Umfeld, seine Bilder sind ganz und gar nicht genrehaft, sie schildern eher Typen, die die Identität, die Konstellation des Menschen zur Natur zum Ausdruck haben. Für Cézanne ist der Mensch ein Naturwesen, das sich der Natur verdankt, und das in Ununterscheidbarkeit bzw. Korrespondenz mit der Natur existiert und ihr zugehört wie sich selbst.

Wie Kurt Badt Cézannes Spätstil am Beispiel des Portraits "Der alte Gärtner Vallier" sieht, daß alle einzelnen Objekte hineingehoben sind in einen höheren Zusammenhang, der aus purem Erleiden des Daseins hervorgeht⁵⁰, erkennt Rainer Maria Rilke für die Kunst Paula Modersohn-Beckers: "Und so wie Früchte sahst du auch die Frau und sahst die Kinder so, von innen her getrieben in die Formen ihres Daseins."⁵¹

b. Der Mensch als Teil der Konstruktion

Ein sehr frühes Beispiel für den Einfluß Cézannes auf Paula Modersohn-Becker ist das Bild "Mädchen mit Uhrgewicht" aus dem Jahre 1900 (Abb. 13). Es ist nach ihrer ersten Parisreise entstanden. Vergleichbar ist dieses Bild mit Cézannes Werken "Die Frau mit der Kaffeekanne" (Abb. 14) und "Madame Cézanne im roten Sessel" (Abb. 15).

Auffällig gemeinsam ist allen drei Bildern die Herausarbeitung des Gesichtsovalen als geometrische Form. Besonders betont durch einen sehr hohen Haaransatz wird diese in Modersohn-Beckers Bild und in

Cézannes "Frau mit der Kaffeekanne", wobei Paula Modersohn-Becker den Übergang von der Stirn zum Haaransatz noch durch eine rote Linie markiert, so daß der Haarschopf wie ein Teil auf einer zylindrischen Form zu sitzen scheint. Das Pendant zur Form des Kopfes ist in dem Bild das Uhrgewicht, in Cézannes Bild scheinen die Tasse und die Kanne die zylindrische Form des Kopfes zu wiederholen.

Die dem Betrachter leicht weggeneigte Seite des Kopfes beschreibt die geometrische Grundform desselben sehr deutlich. In Cézannes Bildern ist es die linke Gesichtsseite, die sich durch eine scharf begrenzte Linie vom Hintergrund abhebt und die Form des Kopfes als solche deutlich macht, in Modersohn-Beckers Bild wird die rechte Seite durch einen dunklen Farbkontrast, der die Schädelform konturiert, abgesetzt. In allen drei Bildern scheint das Ohr auf der dem Betrachter zugeneigten Seite als Anhängsel an diese geometrische Form gehängt. Diese Profilgestaltung ist ein beliebtes Stilmittel Cézannes, das besonders in den Bildnissen seiner Frau Hortense Fiquet immer wiederkehrt.

Cézannes Meinung, daß der menschliche Kopf wie ein Apfel nichts weiter sei als der geometrische Ausgangspunkt für eine Komposition, in der jedes Element - sei es ein Mensch oder nicht - den gleichen Respekt und die gleiche Aufmerksamkeit verdiene, spiegelt sich hier in seinen Bildern wieder.⁵²

Allen drei genannten Bildern ist ein Konstruktionsgefüge aus Vertikalen und Horizontalen zueigen, welches dem Bildaufbau eine bestimmte Gleichgewichtigkeit verleiht. Die Vertikalen sind in Modersohn-Beckers Bild durch das Streifenmuster im Kleid

gegeben, das sich, etwas versetzt, bis zur Nasenwurzel fortsetzt, durch die Sprosse der Stuhllehne und schließlich durch das Uhrgewicht. Sie unterstreichen den schmalen Körper des Kindes. Die Horizontalität der Stuhllehne und des unteren Sockels, wobei es sich auch hier, ebenso wie in vielen Bildern Cézannes, nicht unterscheiden läßt, ob es sich um einen Wandsockel oder um die Absetzung zum Fußboden handelt, gleicht die vertikalen Tendenzen wieder aus, so daß sich ein stabiles Bildgefüge ergibt.

Auch Cézannes Portrait seiner Frau unterliegt diesem Bildgefüge. Hier bilden die Streifen des Rockes die stärkste vertikale Tendenz, die durch die Horizontale des unteren Wandaufbaus wieder aufgefangen wird. Bei der "Frau mit der Kaffeekanne" ist ein Lineargefüge bereits durch den kassettenartigen Hintergrund gegeben. Die Senkrechte der Steilfalte in der Schürze der Frau setzt sich über die Bluse hinaus fort bis zum Hals, auch der Haarscheitel liegt in dieser Achse.

Allen drei Bildern ist also eine Betonung des Körpers und des Gesichtes durch vertikale Tendenzen gemeinsam, welche jedoch innerhalb der Bildkonstruktion durch ein horizontales Gefüge ins Gleichgewicht gebracht wird, wodurch die Bedeutungsebene von Mensch und Raum zu einer gleichwertigen wird.

Auch die Asymmetrie der Figurenanordnung im Raum lenkt vom Portrait selbst ab. In den drei Bildbeispielen sitzt der Mensch nicht im Mittelpunkt des Bildes, er ist leicht aus der Mittelachse gerückt.

Ein anderes Bild von Paula Modersohn-Becker aus dem Jahre 1905, "Worpsweder Bauernkind auf dem Stuhl" (Abb. 16), hat eine ähnliche Hintergrundgestaltung wie Cézannes "Frau mit der Kaffeekanne". Die kassettierte Holzwand dient in beiden Bildern zur Gliederung der Bildfläche, sie ist gleichermaßen Konstruktionsgerüst. Das Kind auf dem Stuhl präsentiert sich in einer eigentümlichen Allansichtigkeit. Schulterbereich und Kopf sind frontal gesehen, während der Körper des Kindes mehr von rechts betrachtet wird. Der untere Teil des Stuhles zeigt eine deutliche Verunklärung der Perspektive und somit der Raumsituation. Besonders im Bereich der Stuhlsprossen und auch im Sitzmotiv des Kindes treten perspektivische Verkürzungen auf. Dadurch gibt es nicht nur eine perspektivische Sehmöglichkeit, sondern mehrere.

C. Die "große Einfachheit der Form"

Ebenso wie Cézanne eine ausgesprochen einfache Formensprache, die auf geometrische Grundformen zurückgreift, hat, ist Paula Modersohn-Becker an einer solchen interessiert. "Die große Einfachheit der Form, das ist etwas Wunderbares. Von jeher habe ich mich bemüht, den Köpfen, die ich malte oder zeichnete, die Einfachheit der Natur zu verleihen. Jetzt fühle ich tief, wie ich an den Köpfen der Antike lernen kann. Wie sind die groß und einfach gesehen! Stirn, Augen, Mund und Nase, Wangen, Kinn, das ist alles. Es klingt so einfach und ist doch so sehr, sehr viel. Wie einfach in seinen Flächen solch ein antiker Mund erfaßt ist. Dann fühle ich,

wie ich in der Zeichnung in der Natur viel merkwürdigere Formen und Überschneidungen aufsuchen muß. Mir liegt das Gefühl des sich Ineinander- und Übereinanderschiebens der Dinge. Ich muß es nur achtsam ausbilden und verfeinern. Ich will in Worpsewede vielmehr zeichnen. Ich will mir die Armenhauskinder oder Familie A. oder Familie N. zu Gruppen stellen. Ich freue mich sehr auf die Arbeit, ich glaube, der Aufenthalt hier wird mir sehr gut getan haben.⁵³

Diese Tagebucheintragung macht die Malerin während ihres zweiten Parisaufenthalts. Zwar ist sie in dieser Zeit auch sehr mit der Kunst der Nabis-Maler beschäftigt, was sich auch in ihren Bildern aus dem Jahre 1903-1904 niederschlägt, jedoch ist anzunehmen, daß der Tenor ihrer Formensprache Cézanneschen Ursprungs ist. Es handelt sich bei ihren Bildern aus dieser Zeit um sehr worpswedische Motive, die jedoch einer fremden Formensprache entnommen sind. Farblich sind diese Bilder eher dunkel und 'erdhaft', wie sie in der Literatur oft genannt werden.

Der tektonische Aufbau der Bilder, die Vereinfachung der Formen sind Cézannesche Kompositionsprinzipien, die Paula Modersohn-Becker frei verwendet. Stellt sie Kinder und/oder Mütter in der Landschaft dar, so präsentiert sich die Landschaft nicht als Tiefenraum, sondern wird durch vertikale und horizontale Flächenpläne als zweidimensionales Gebilde konstruiert. Die Landschaft erscheint dann, ebenso wie bei Cézanne, aus der Aufsicht heraus, ohne Vorder- und Hintergrundperspektive.

Der Mensch, sei er nun in der Landschaft oder im leeren Bildraum portraitiert, wird von der Malerin sehr vereinfacht wiedergegeben. Oftmals verzichtet sie gänzlich auf die Ausgestaltung der Physiognomie oder begnügt sich mit den wesentlichen Anhaltspunkten. Diese Reduktion auf einfachste Formen kritisiert Otto Modersohn wie folgt: "Paula haßt das Konventionelle und fällt nun in den Fehler, alles lieber eckig, häßlich, bizarr, hölzern zu machen. Die Farbe ist famos - aber die Form? Der Ausdruck? Hände wie Löffel, Nasen wie Kolben, Münder wie Wunden, Ausdruck wie Cretins. Sie ladet sich zuviel auf. Zwei Köpfe, vier Hände auf kleinster Fläche, unter dem thut sie es nicht und dazu Kinder."⁵⁴

Daß Otto Modersohn die Formauffassung und den Ausdruck der menschlichen Gestalten in den Bildern seiner Frau auch bemängelt, liegt nicht nur an der abstrahierenden Sehweise der Malerin, sondern auch darüberhinaus an ihrem Mangel von Sentimentalität, die der übrigen Worpsweder Kunst durchaus inneohnt.

Das Stimmungshafte leidet im Sinne der Worpsweder Malerei. Ausgangspunkt ist weniger das äußere Bild der Natur, das Stimmungsbild, als das der inneren Natur des Bildes in seiner Gesetzmäßigkeit.⁵⁵

Ebenso wie bei Cézanne ordnen sich auch bei Paula Modersohn-Becker die menschlichen Körper einem bestimmten linearen Flächenmuster unter. Die Körper bilden mit der Landschaft einen Kontext, d.h., daß die Unterscheidung zwischen Körperlichkeit und dem Dasein der Natur als Pflanzen- und Tierwelt von beiden Malern eliminiert wird. Diese Tatsache be-

inhaltet, daß der Mensch ein Naturwesen ist, das sich der Natur verdankt, und das in Ununterscheidbarkeit bzw. Korrespondenz mit der Natur existiert und ihr zugehört.

Ein Beispiel für die Einfachheit der Form bei Paula Modersohn-Becker ist das Bild "Bäuerin zwischen Birken" aus dem Jahre 1904 (Abb. 17).

Gliedmaßen und Physiognomie sind aufs äußerste reduziert. Zudem sind einige Teile des Frauenkörpers übertrieben. Der mächtige Unterkörper steht im Gegensatz zu dem relativ zarten Oberkörper und dem kleinen Kopf. Auch der linke Arm steht in keinem Verhältnis zum rechten. Nicht nur diese Disproportionierungen und Verzerrungen finden sich auch in Cézannes Bildern, sondern darüber hinaus auch die Nichtwahrung der räumlichen Gegebenheiten, wie es hier in Paula Modersohn-Beckers Bild der Fall ist. Vorder-, Mittel- und Hintergrund, die in der traditionellen Malerei, wozu man zum Teil auch die übrige Worpssweder Kunst rechnen muß, durch Abschwächung der Farben nach hinten bzw. oben und durch die zunehmende Unschärfe des Dargestellten den Raum werten, werden durch gleichstarke Farbigkeit so verbunden, daß vorne und hinten nahe zusammenrücken. Alle Elemente des Bildes sind von der Form her gleichwertig behandelt, ohne Rücksicht auf eine etwaige Bedeutungsperspektive. Das Gesicht der Bäuerin scheint nicht konkreter als ein Teil des Birkenstammes. Insgesamt ist das Bild sehr großflächig angelegt, die drei aufrechten Birkenstämme bilden zusammen mit den Horizontalen im oberen Bildbereich ein lineares Konstrukt. Die nebeneinander liegenden Farbflächen korrespondieren miteinander. Vor allem die rostroten Farbflächen bzw.

Tupfer kehren an jeder Stelle des Bildes wieder, sogar im Gesicht der Bäuerin. Die Kontinuität von Farbflächen ist ebenso ein Stilmittel Cézannes, das vor allem in seinem Spätwerk immer wiederkehrt.

d. Die Einsamkeit der Bildnisse

Betrachtet man nun die Bilder Paula Modersohn-Beckers unter dem Aspekt der Einsamkeit, so kann man auch hier viele Parallelen zur Cézanneschen Darstellungsweise des Menschen entdecken. Ob es sich um Bildbeispiele handelt, die, wie oben genannt, den Konstruktionsprinzipien Cézannes entsprechen, oder etwa jene, die einen Einfluß der Nabis-Maler und/oder Gauguins nicht leugnen lassen, in allen Fällen ist der Mensch als Einsamer in seinem Dasein wiedergegeben.

In dem vorangehenden Kapitel wurde die Feststellung gemacht, daß auch Paula Modersohn-Beckers Bilder ebenso wie die Cézannes ganz und gar nicht genrehaft sind, daß alles Anekdotische und Zufällige ausgeschaltet ist und der Mensch Teil eines bildimmanenten Konstruktionsgefüges ist. Alle Einzelheiten werden auf große einfache Formen zurückgeführt, alles verwirrend Kleinteilige, Vielfältige wird zugunsten des Wesentlichen ausgelassen. "Diese wenigen, wesentlichen Formenzeichen und einfach leuchtenden Akzente der Farbe machen nun den verborgenen Kern, den die liebende Empfindung im Motiv erspürte, sichtbar: das Uralte dieses Wesens tritt hervor, das Mythische des Seins im einfachen Naturzusammenhang, das Legendäre in der Welt des Unscheinbaren." 56

Gerade die Bilder Paula Modersohn-Beckers, die Kinder in der Landschaft, Mütter und Kinder, aber auch andere Gruppenkonstellationen darstellen, enthalten dieses Phänomen der Einsamkeit der menschlichen Gestalten. Allein der landschaftliche Hintergrund hat schon in der traditionellen Malerei, besonders in der Renaissance, man denke hier beispielsweise an die Madonnenbilder Raffaels, zur Vereinsamung des Menschen beigetragen. Durch einen illusionistisch gestalteten perspektivischen Tiefenraum, also Vorder-, Mittel-, Hintergrund, war der Bezug von Mensch und Landschaft häufig nicht gegeben. Wie bereits erläutert wurde, wird dieser Tiefenraum bei Paula Modersohn-Becker durch eine bildflächenbezogene Formgestaltung nicht illusio- niert, ebenso nicht bei Cézanne. Sie haben eine andere Formsprache, um die Einsamkeit des Menschen und damit ihre eigene zum Ausdruck zu bringen.

Kurt Badt nennt als besonderes Formsymbol der Verslossenheit gegenüber dem Betrachter bei Cézanne das Abfallen des Vordergrundes, welches an den Partien des unteren Bildrandes den unüber- brückbaren Abstand zwischen dem Maler und der Welt der Objekte deutlich macht. Diese Art der Gestal- tung macht die Landschaft von der Nähe her unbetret- bar, weil sie unwirklich vor dem vor sie hintret- tenden Beschauer absinkt. Als besonderes Charakte- ristikum für die Einsamkeit Cézannescher Portraits führt Badt das "Verloren-im-Raume-sitzen" der Figuren an, weiterhin das Verbannen der Menschen in tote Räume, die weit entfernt scheinen von dem heiteren Treiben der Menschen. Diese Auffassung verstärkt sich in Cézannes Spätwerk. "In den ein- samen Räumen erscheinen einsame Menschen. Ihr er-

loschener Blick, ihre blicklosen Augen enthüllen ihr Abgetrenntsein in der Welt, sie sind ohne Wirkung auf andere und blind für jede Einwirkung anderer auf sie selbst."57

Sehr Ähnliches läßt sich auch an Paula Modersohn-Beckers Bildern feststellen. Ihre Kinderbilder enthalten oft diesen ausdruckslosen Blick ohne jegliche Gefühlsregung, ohne kindliche Heiterkeit. Selten ist ein Blickkontakt zum Betrachter bzw. zum Maler gegeben. Auch in den zahlreichen Mutter-Kind-Bildern gibt es kein Verhältnis der Dargestellten zueinander, welches auf eine innige Beziehung schließen läßt. Die Blicke der stillenden Mütter und ihrer Säuglinge begegnen sich nicht. Nirgendwo ist eine menschliche Aktion sichtbar. Die Augen sind häufig verschlossen oder ohne jede physiognomische Ausgestaltung, im Spätwerk fast maskenhaft. Andere Gruppendarstellungen, wie beispielsweise die "Laternenkinder", oder die Bilder vom Schützenfest in Worpswede zeigen überhaupt kein Interesse mehr an menschlichen oder gar zwischenmenschlichen Besonderheiten. Denkt man hier an Kompositionen von Menschengruppen Cézannes, so läßt sich hier in seinen Bildern das gleiche feststellen. Kurt Badt hat diese Ausdruckslosigkeit am Beispiel von Cézannes Bild "Die Badenden" folgendermaßen formuliert: "/Sie/ existieren aus dem reinen Miteinander, aus den formalen Bindungen, welche alles Besondere, Zeitliche wie Physiognomische an ihnen in ein höheres Ganzes hinaufhebt. Ihre Gesten verraten nichts von ihnen; sie sind ins Allgemeine erhöht, fern, unpersönlich, fast physiognomielos und stehen für das Bleibende, das sie als Bildidee und Bildeinheit konstituieren."58

IV. Paula Modersohn-Becker und die Nabis

1. Die Gruppe der Nabis und ihre Kunstauffassung

"Nabis" bedeutet in der hebräischen Sprache Propheten, und in der Tat verstand sich eine Gruppe von Künstlern, die sich um 1888 an der Pariser Akademie Julian eher zufällig zusammenfand, als Propheten einer neuen Kunst entgegen der an den Kunstakademien offiziell gelehrt Malweise. Eine Schlüsselfigur innerhalb der Gruppe war der Maler Paul Sérusier, der sich im Sommer des Jahres 1888, ebenso wie Paul Gauguin, Émile Bernard und andere in Pont Aven in der Bretagne aufhielt, dort Kontakt mit dem in der Kunstwelt bereits etablierten Gauguin suchte und schließlich unter dessen Anleitung eine Landschaft, den "Bois d'Amour" malte. Dieses auf den Deckel einer Zigarettenschachtel gemalte Bild war fortan der "Talisman", eine Art Urbild für die Gruppe der Nabis. Der Talisman von Sérusier ist eine in leuchtende Farbflächen zerlegte Landschaft, eine Synthese von Form und Farbe, ein von Gauguin inspiriertes Bild und doch abstrakter und damit bahnbrechend für eine ganze Gruppe von Künstlern. Zu den Nabis gehörten unter anderem Pierre Bonnard, Maurice Denis, Edouard Vuillard, Ker-Xavier Roussel, Paul Ranson, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Jan Verkade und zeitweilig Félix Vallotton, Aristide Maillol und der Ungar Jozsef Rippl-Ronai. Die Lehre Gauguins, der Synthetismus, war in dem Bild "Talisman" gleichsam zur Botschaft dieser Künstler geworden. "Das Geheimnis seiner (Gauguins) Autorität bestand darin, daß er uns zu einem Zeitpunkt, in dem wir völlig ohne

Lehren dastanden, eine oder zwei sehr einfache Ideen einer notwendigen Wahrheit vermittelte."1

Nicht nur der Einfluß Gauguins und der Gruppe von Pont Aven schlägt sich in dem künstlerischen Schaffen der Nabis nieder, sondern auch die Lehre Cézannes. Maurice Denis malte 1900 sein Bild "Hommage à Cézanne", auf dem unter anderem Gauguin als Bewunderer eines Cézanneschen Stillebens auftritt. Während Cézanne seine Bilder einem Konstruktionsprinzip von Form und Farbe, im Spätwerk sind es nur noch farbige Flecken (Taches), unterordnet, ist den Nabis auch an einer archaisierenden Vereinfachung der Form, aber auch an einer Betonung von Ornamentalem und Dekorativem im expressiven Sinne gelegen. Das Bild selbst sollte nicht mehr von der Anekdote im Sinne der traditionellen Akademiemalerei ausgehen, sondern allein durch die Form seinen Ausdruck finden. Die von den Kunstakademien propagierte Imitation der Natur mit illusionistisch naturalistischen Mitteln wurde von den Nabis abgelehnt. Stattdessen orientierten sie sich an einer flächenbetonten Malweise, die ihre Ursprünge bereits in der Antike hat, in der Frührenaissance wiederkehrt und schließlich auch in der ostasiatischen Kunst ihren Niederschlag fand.2

Die Maxime Maurice Denis', daß ein Bild, bevor es ein Schlachtpferd, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote darstellt, vor allem eine plane Fläche ist, die in einer bestimmten Ordnung mit Farben bedeckt ist, wurde somit zum Leitspruch der Gruppe. Flächigkeit ist also das primäre Formgesetz, während die Abbildfunktion von Gegenständlichkeit und Dinglichkeit einen sekundären Rang hat.3

Auch Cézannes Bilder sind zuerst nur vorgegenständlich, ja sogar abstrakt qualifizierbar, die vorgegenständlichen Elemente sind nur nach ihrer Formhaftigkeit und Farbigkeit zu bestimmen. Seine Flächen, die Taches, verlangen dem Betrachter ein prozessuales Sehen ab, weil diese einzelnen Flächenelemente untereinander fluktuieren, sie lassen sich nicht mehr an kontingente Bedingungen knüpfen, sondern sind permanent im Prozeß einer Bildgenese begriffen. Jedoch ist ein klarer Unterschied von Denis' Theorie und Cézannes Ausführung in den Bildern selbst zu erkennen. Während Cézanne ein durchgängiges Ordnungssystem verwendet, frei vom Gegenstand, aber vom Gegenstand ausgehend, ergeben sich bei Denis, Sérusier, Gauguin und auch Bernard die farbigen Flächen aus dem Gegenstand selbst. Dieser wird häufig durch kräftige dunkle Linien eingeschlossen, quasi betont, ein Prinzip der Email-Malerei, welches unter dem Begriff Cloisonnismus in die Kunst Gauguins eingegangen ist. Fläche und Gegenstand bedingen sich also in beiden Fällen gegenseitig.

Während für Cézanne die Linie an sich nicht existiert ("Es gibt keine Linie, es gibt keine Modellierung, es gibt nur Kontraste"⁴), gewinnt diese als dekoratives expressives Element in der Kunstauffassung der Nabis eine neue Bedeutung. Ausgehend von Gauguins Synthetismus, ein Begriff aus seiner Zeit mit Emile Bernard in Pont-Aven, der seine Auffassung von Imagination in der Kunst, nicht naturnaher Farbgestaltung, Verzicht auf Details, aber individuelle Detailtreue, Flächenbetonung und Dekorativität vereint, fordert Maurice Denis darüberhinaus die Unterordnung eines jeden Bildes unter einen einzigen Rhythmus, einen Haupt-

zug. Synthetisieren ist dabei nach Denis' Meinung nicht eine Vereinfachung bestimmter Partien eines Gegenstandes selbst, sondern vielmehr eine Verdeutlichung.⁵ Diese angestrebte Hierarchisierung innerhalb des Bildes wird durch das Temperament und die Emotio des Malers selbst bestimmt, die imitative illusionistische Naturauffassung im Sinne des Realismus und Impressionismus wird zugunsten eines individuellen Gefühlsausdrucks aufgegeben. Die archaisierende Vereinfachung bzw. Verdeutlichung der Form geschieht oftmals durch eine übertriebene Darstellung des Motives selbst, woraus sich zum Teil eine Disproportionierung oder auch eine Deformation ergibt, eine Ausdruckssuggestion, die auch dem Expressionismus innewohnt.

Die Betonung der Fläche wird in der Malerei der Folgezeit zu einer Grundidee, noch der Kubismus von Picasso und Braque von 1908 realisiert die Umsetzung von kubischen Formen in ein zweidimensionales Nebeneinander. "Die Flächenordnung ist ein Mittel, jenen Zusammenhang der Dinge die totale Einheit spürbar zu machen, die den Grundzug der Weltinterpretation jener Epoche ausmacht."⁶ Das Verhältnis der Einzeldinge zum Universellen entspricht also dem Verhältnis der Gegenstände zur Bildfläche.

Die Nabis, überzeugte Anhänger des Katholizismus, fanden in der Literatur des Symbolismus ein Äquivalent für ihre Kunstauffassung. Sie unterhielten enge Kontakte mit vielen symbolistischen Dichtern, unter ihnen Maeterlinck, Mallarmé, Verlaine, Laforgue und Baudelaire. Maeterlinck war ebenso wie Mallarmé einer derjenigen Dichter, für den die Poesie ein Denkprozeß war. "Er suchte im Leben des unbedeutendsten Naturgeschöpfs, in den kleinsten und

alltäglichsten Gegenständen und in den geringfügigsten Makrokosmen und Mikrokosmen der Materie nach ihrem geheimen Lehren."⁷ Seine etwas mystische Poesie, in welcher die metaphysische Dimension seines Denkens hervortritt, hinterfragt die hinter der Oberfläche wirkenden Kräfte, um eine von Ort und Zeit unabhängige Allumfassendheit bzw. Ursprünglichkeit zum Ausdruck zu bringen. Auch in Worpswede war die symbolistische Dichtung nicht unbekannt. Paula Modersohn-Becker beschäftigt sich schon vor ihrer ersten Parisreise mit Maeterlincks "Weisheit und Schicksal". Gewisse Stimmungen drückt sie mit "maeterlinck-mystisch" aus, was aus einigen Briefen und Tagebuchaufzeichnungen hervorgeht. Um die Hinterfragung des Daseins, um die Ursprünge, geht es auch dem deutschen Dichter Rainer Maria Rilke, der stets enge Kontakte mit den Worpsweder Malern unterhielt: "Irgendwie muß auch ich dazu kommen, Dinge zu machen, nicht plastische, geschriebene Dinge - Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen. Irgendwie muß auch ich das kleinste Grundelement, die Zelle meiner Kunst entdecken, das greifbar unstoffliche Darstellungsmittel für Alles ..."⁸

a. Der Einfluß des Japonismus auf die Kunst der Nabis

Der Einfluß der japanischen Kunst und des Kunstgewerbes setzte in Europa etwa um die Mitte des 19. Jhs. ein. Durch einen Handelsvertrag mit den USA im Jahre 1854 und europäischen Ländern, darunter auch Frankreich, kam mehr und mehr japanisches Kulturgut

in die westliche Welt. In Paris wurde die japanische Kunst, besonders Holzschnitte, auf der Weltausstellung im Jahre 1867 einer breiteren Öffentlichkeit bekannt und eine regelrechte Japan-Mode setzte daraufhin ein.

Die Händler Philippe Sichel, Samuel Bing und der Japaner Hayashi sorgten für eine rasche Verbreitung von graphischen und kunstgewerblichen Objekten, wodurch Paris praktisch zur Quelle aller Sammeltätigkeit japanischer Kunst wurde.⁹ Auch die Nabis fühlten eine Artverwandtschaft von japanischer Kunst zu ihrer eigenen Kunst. Die Betonung der Eigengesetzlichkeit der Bildfläche durch die Befreiung vom tradierten Perspektivraum waren auch ihr Ziel. Hinzu kam die expressive, arabeskenhafte Linienführung, die ihre Sehnsucht nach dem Dekorativen befriedigte. War es bereits Gauguin, der forderte, alle Kunst müsse dekorativ sein, so fand sich für die Nabis diese Forderung auch im Japonismus wieder.

Überhaupt entsprach die ostasiatische Kunstauffassung den Ideen des Symbolismus in Europa gegen Ende des 19. Jhd. und konnte so eine programmatische Wirkung nicht verfehlen. G. Geffroy schreibt 1890 über den Holzschnitzer Hokusai, daß es ihm gelungen sei, "die sichtbare Form der Dinge und ihre innere Struktur zusammenzufassen. Er brachte ihre äußere Erscheinung und sogleich ihr verborgenes Wesen zum Ausdruck ... Er gab eine Vorstellung von ihrem inneren Fluß, von ihrer verborgenen Energie und ihrer Lebenskraft."⁹

Die ostasiatische Erfahrung vom Urgefühl, daß alle Dinge durchströmt sind von der immer gleichen Sub-

stanz, deren Präsenz im Einzelnen bewußt gemacht wird, aber doch immer von einer Gesamtheit abhängig ist, war wohl die Zentralidee, die in den Symbolismus eindrang. Hermann Bahr schrieb über eine japanische Ausstellung im Jahre 1900 in Wien: "Dazu gehört nun freilich die starke Empfindung vom Zusammenhang aller Wesen, die die Japaner haben, jenes Urgefühl der Welt, dem die Blüte, ein Tier, ein Berg, eine Wolke und die Geliebte alles nur Verwandlungen desselben Wesens sind ..."10

Die Intensivierung der Sinneserlebnisse, in einer großen Einheit zusammengefaßt, als "Hauptsache", hat auch Paula Modersohn-Becker in der japanischen Kunst entdeckt. Sie besuchte während ihres zweiten Paris-Aufenthaltes, gemeinsam mit Rilkes, die Sammlung Hayashi, die im Hotel Drouot unter anderem von Samuel Bing versteigert werden sollte.¹¹ "Mich packte die große Merkwürdigkeit dieser Dinge. Mir erscheint unsere Kunst noch viel zu konventionell. Sie drückt sehr mangelhaft jene Regungen aus, die unser Inneres durchziehen. Das scheint mir in der altjapanischen Kunst mehr gelöst. Der Ausdruck des Nächtlichen, des Grauenhaften, des Lieblichen, Weiblichen, des Koketten, alles dies scheint mir auf eine kindlichere, treffendere Weise gelöst zu sein als wir es tun würden. Auf das Hauptsächliche Gewicht legen!!- ... Solche Erkenntnisse kommen uns nur in Augenblicken, das nivellierende Leben verwischt sie manchmal, aber aus solchen Augenblicken muß die Kunst entstehen."¹² Weiterhin spürt Paula Modersohn-Becker den "Zusammenhang dieses Volkes mit der Natur", eine Grundidee, die ihren Bildern zu der Zeit bereits unbewußt zu eigen ist. Auch die "große Merkwürdigkeit von Form, Farbe und Geist"

und der Ausdruck einer "kolossalen Stimmung"¹³ in den japanischen Holzschnitten, die die Malerin begeistern, fordert sie unmittelbar nach dem Besuch der Ausstellung für sich selbst: "Bei intimster Beobachtung die größte Einfachheit anstreben. Das gibt Größe ..." ¹⁴

2. Der Einfluß der Nabis auf Paula Modersohn-Becker

Während Paula Modersohn-Beckers erster Paris-Reise im Jahre 1900 müssen bereits Impulse der Nabis-Kunst auf sie eingewirkt haben. Es ist zwar nicht das "Ereignis" wie die Entdeckung Cézannescher Bilder bei Vollard, die die Malerin in ihren Tagebuchaufzeichnungen ausführlich schildert, vielmehr beweist sich eine Beschäftigung mit der Nabis-Kunst um 1900 verhaltener, indem sich die Malerin mit deren Theorien und auch symbolistischer Literatur (Maeterlinck) auseinandersetzt. Bereits im Jahre 1898 hat sie im Berliner Gewerbemuseum lithographische Arbeiten zeitgenössischer Künstler gesehen. Unter den 64 französischen Künstlern und belgischen Künstlern waren viele, denen Paula Modersohn-Becker hier zum erstenmal begegnete, wie Puvis de Chavannes, Fantin-Latour, Carrière, Manet, Meunier, Pissarro, Rêdon, Renoir, Sérusier, Signac, Toulouse-Lautrec, Vallotton, aber auch der Norweger Edvard Munch.¹⁵ Einen "eigenartigen" Eindruck machte ihr bei dieser Ausstellung der Ungar Jozsef Rippl-Ronai, der den Nabis sehr nahe stand und mit Vuillard, Bonnard und Maillol eng befreundet war. Schließlich muß man annehmen, daß Paula Modersohn-

Becker im März/April 1900 in der Galerie Bernheim Jeune, die sie bei späteren Paris-Reisen wieder aufsuchte, eine Ausstellung mit Bildern von Bonnard, Denis, Sérusier, Vallotton und Vuillard gesehen hat, ebenso wie eine Ausstellung in der Redaktion der "Revue-Blanche", einer von den Nabis geförderten Zeitschrift, die zu der Zeit Werke Seurats ausstellte.¹⁶ Daß Paula Modersohn Becker bereits in ihrem Frühwerk bis 1902/03 Impulse der Nabis-Kunst, besonders der Maler Denis, Vuillard und Rippl-Ronai aufgenommen hat, geht unmittelbar aus ihren Bildern hervor. Noch vor ihrer zweiten Paris-Reise im Jahre 1902 formuliert sie eine Grundidee der Nabis, daß "die persönliche Empfindung" doch die Hauptsache sei, welche in einem Bild zuerst "klar in Form und Farbe" festgelegt werden müsse.¹⁷

In der künstlerischen Auseinandersetzung mit Otto Modersohn schreibt sie ihm wenig später aus Paris, wohl auch unter dem Eindruck der Sammlung Hayashi, daß seine Bilder noch viel "merkwürdiger" werden müssen. "Da muß ein Hauch und ein Ahnen und eine Merkwürdigkeit in ihnen sein, wie in der Natur, wie sie uns in Augenblicken erscheint, wenn unser Auge ungetrübt und klar in das seltsame Wesen der Dinge schaut ... Wenn Du nun ein Bild malst, ist es das erste, daß Du dies Gefühl in seiner ganzen Stärke zum Ausdruck bringst. Da mußt Du alle Mittel dazu am Schnürchen haben: die Technik, die Farbe, die große Form. Dies sind deine Mittel, und der Zweck ist, deine Compositionen als Bilder entstehen zu lassen. - Die Franzosen haben doch eine entzückende Delikatesse und Feinfühligkeit im Ausdruck."¹⁸ Die 1902/03 entstandenen Bilder Paula Modersohn-Beckers haben zumeist den Menschen in seiner Umwelt und landschaftlichen Umgebung zum Inhalt. Ständig vari-

iert sie das Thema 'Mensch und Tier', 'Mensch und Landschaft', aber auch 'Mensch und Raum'. Diese Figurenkompositionen sind geprägt von einer vereinfachenden Ausdrucksweise, die sich nur auf die Innerlichkeit des Menschen und auf das Dasein des Menschen in seinem Umfeld an sich konzentriert.

Daß sich Paula Modersohn-Becker 1905 um einen Studienplatz an der Académie Julian bemüht, ist gewiß kein Zufall, war es doch der Ort, an dem sich auch die Nabis zusammengetan hatten. In Briefen schreibt sie von ihrem Plan, Vuillard und Denis persönlich in ihren Ateliers zu besuchen. Auch von Bonnard ist die Rede.¹⁹

Wie auch im Falle der Einflußnahme Cézannes auf ihr Werk kann man hier nicht von einer nachahmenden Manier ausgehen, die sich in konkreten Bildbeispielen manifestiert, sondern es handelt sich bei dem Verhältnis Paula Modersohn-Beckers zu den Nabis lediglich um das Empfangen von Impulsen einer avantgardistischen Kunstrichtung in einer Zeit, in der die gesamte Kunstentwicklung im Umbruch begriffen war. Tagebuchaufzeichnungen, Briefe und bildimmanente Tatsachen sprechen für diese Einflußnahme. Der Einfluß, den die japanische Kunst auf die Nabis ausgeübt hat, macht sich somit teilweise auch bei Modersohn-Becker bemerkbar, sie verarbeitet ihn zum Teil unbewußt über die Erfahrung mit dem Symbolismus.

a. Die Einheit von Mensch und Natur

Ein wichtiges Beispiel für Paula Modersohn-Beckers Streben nach der Einheit von Mensch und Natur ist das Bild "Bauernkind mit Kaninchen" (Abb. 18) aus dem Jahre 1902. Ein Kind, es ist wohl Otto Modersohns Tochter Elsbeth, die die Malerin um diese Zeit häufig als Motiv bevorzugt, steht am Rande eines Moorkanals und hält sich an einem Birkenstamm fest. Es ist kein Kinderbildnis im üblichen Sinne, welches auf eine Wiedererkennbarkeit einer bestimmten physiognomischen Gestalt hinzielt, sondern eine symbolische Darstellung der Durchdringung von Mensch und Landschaft. Die Physiognomie des Kindes ist kaum erkennbar, wichtiger scheint der Malerin der Blütenkranz auf dem Kopf des Mädchens, der in seiner Farbhaftigkeit überall im Bild wiederkehrt. Auch die Gliedmaßen des Kindes sind nicht weiter ausgestaltet, sie sind lediglich von einer schwarzen Kontur umschlossen, als solche erkennbar und auch betont. Die Hervorhebung der Hände durch die Konturierung dient der Verdeutlichung der symbolischen Funktion. Eine Hand des Kindes faßt den Birkenstamm, während die andere eine Blüte hält. Baum und Kind sind durch den Gestus somit eng verbunden, was auch formal zum Ausdruck kommt. Das Ge-
zweig des Baumes reicht über das gesamte Bild, wodurch sich ein lineares Konstruktionsgefüge ergibt, welches durch die farbige flächenbetonte Ausmalung entkräftigt wird.²⁰ Das Bild ist mit Ausnahme des Horizontes von einem Tupfenmuster überzogen, wobei die Tupfen des Kleides, die zarten Birkenblätter und die Blüten nicht mehr untereinander differenzierbar sind. Sie ergeben eine All-Over-Struktur, wo jedes Ding aus der gleichen Materie zu sein

scheint. Durch diese Struktur wird die räumliche Perspektive zugunsten der Fläche verunklärt. Kein Raum scheint zwischen dem Baum und der Mädchenfigur zu existieren. Im Bereich des Kleides sind Geäst und Gewandfalten ebenso wie Blätter und Tupfen nicht mehr zu unterscheiden.

Wichtig sind in diesem Zusammenhang die Entwurfs-skizzen, die in schwarzer Kreide auf blaugrünem Papier ausgeführt sind (Abb. 19). Geplant hat die Malerin wohl zunächst eine Kindergruppe am Moor-graben. Auch der Baum mit dem strichhaft skizzier-ten Blattwerk ist den Skizzen zu entnehmen. Jedoch enthalten die Vorzeichnungen nicht den symbolischen Gestus, der Verinnerlichung von Mensch und Land-schaft (Baum) betont. In dem ausgeführten Bild wird die Mittelachse durch diesen Gestus bestimmt.²¹

Dieses Verschmelzen von Mensch und Umgebung ist auch eine Grundidee im Frühwerk des Nabis-Malers Edouard Vuillard. In vielen seiner Bilder gehen die menschlichen Gestalten in das Dekor des Untergrun-des ein und werden Teil des flächigen Gesamtgewe-bes, ein Ausdrucksmittel, um die Einbettung der Figuren in ihre Umgebung und eine gewisse Entindi-vidualisierung des Menschen deutlich zu machen. Ursula Perucchi-Petri weist in diesem Zusammenhang auf die Vorbildhaftigkeit japanischer Holzschnitt-kunst hin, die die europäischen Künstler lehrte, das Ornamentale in der Umwelt zu sehen und die sichtbaren Erscheinungen in Ornamentales umzuset-zen. Die späten Holzschnitzer des 19. Jahrhunderts gestalteten den Hintergrund häufig als planes, viel-fältig variiertes Muster, welches den menschlichen Gestalten als Textilträger angeglichen wurde.²²

Auch die kaum kontrastierende Farbigkeit in Paula Modersohn-Beckers Bild "Bauernkind mit Kaninchen" trägt zur Vereinheitlichung von Figur und Hintergrund in der Bildfläche bei.

b. Das "Krause an sich"

Wie sehr Paula Modersohn-Becker auch um eine Vereinheitlichung der Oberflächenstruktur zur Wahrung der Bildfläche ringt, beweisen einige Bilder aus dem Jahre 1903, in denen sie ihre Forderung nach dem "sanften Vibrieren der Dinge", dem "Krausen an sich" realisieren will. "Das sanfte Vibrieren der Dinge muß ich ausdrücken lernen. Das Krause in sich. Auch in der Zeichnung muß ich dafür den Ausdruck finden; in der Art, wie ich hier in Paris meine Akte zeichnete, nur noch origineller und dabei feinfühlig beobachtet. Das merkwürdig Wartende, was über duftenden Dingen schwebt (Haut, Ottos Stirn, Stoffen, Blumen), das muß ich in seiner großen einfachen Schönheit zu erreichen streben. Überhaupt bei intimster Beobachtung die größte Einfachheit anstreben. Das gibt Größe. Bei dem lebensgroßen Akt von Frau M. wies mich die Einfachheit des Aktes auf die Einfachheit des Kopfes hin. Ich fühlte, wie es mir im Blute lag, zuviel machen zu wollen. Um noch einmal auf das Krause an sich zu kommen: Das macht mir alte Marmor- und Sandstein- Plastiken, die der Witterung ausgesetzt gewesen sind, so angenehm, daß sie diese bewegte Oberfläche haben."²³

Die Dialektik der beiden von der Malerin angesprochenen Begriffe "intimste Beobachtung" und

"größte Einfachheit" findet ihren Niederschlag in einer von ihr zu dieser Zeit entwickelten Technik. Sie rauht die Bildoberfläche nach dem Malvorgang mit dem Pinselstiel auf, was eine eigenartige Kritzelstruktur ergibt, die im Wesentlichen der Rhythmik der Form folgt. In dem Bild "Frauenakt mit Kind vor blühendem Rosenstrauch" (Abb. 20) realisiert die Malerin die Einheit von Mensch und Natur über das Motivische hinaus durch eine Vereinheitlichung der Oberfläche. Die Dominanz des hellfarbigen Frauenkörpers, der wie eine Plastik in der Landschaft zu stehen scheint, wird durch diese neue technische Variante abgeschwächt und auf diese Weise untrennbar mit dem Hintergrund verbunden.

Durch die Kritzelspuren wird die helle Unterlasur des größtenteils dunklen Hintergrundes wieder sichtbar gemacht, so daß die Farbigkeit des Frauenkörpers auch mit der Farbe des Umfeldes korrespondiert. Diese Verbindlichkeit von Figur und Hintergrund, von den Nabis Bonnard und Vuillard oftmals durch ornamentale Angleichung verwirklicht, wird in Paula Modersohn-Beckers Bild durch eine nachträgliche Oberflächenbehandlung erreicht. Der dadurch entstandene Holzschnittcharakter weist wiederum auf die Bildfläche hin. Die Kritzelspuren scheinen wie ein Gewebe über dem Bild zu liegen. Paula Modersohn-Becker verzichtet in diesem Bild auf jegliche Ausgestaltung der Physiognomie, lediglich der Körper des Kindes und die Gliedmaßen sind silhouettenhaft angedeutet. Bei der menschlichen Gestalt ist kein Standmotiv sichtbar, sie scheint aus einem schmalen Sockel herauszuwachsen und ladet nach oben breit aus, was der Komposition etwas Schwebendes verleiht. Das fehlende Standmotiv findet sich in Paula Modersohn-Beckers Bildern um 1903 häufiger. Es ist ein signifikantes Stilmittel

der Nabis, insbesondere der Maler Bonnard und Vuillard. Es verleiht der menschlichen Gestalt einen fast visionären Charakter, nur das Wesentliche ihrer Erscheinung wird in einen Kontext mit der umgebenden Landschaft gebracht, ungeachtet irgendwelcher Wertigkeiten.

Anstelle des Ornamentalen tritt hier das "Krause". Keine Stelle der Bildebene läßt die Malerin leer oder unbelebt, wodurch alle Dinge im Raum eine Gleichwertigkeit bekommen.²⁴ Indem man den Dingen ihr räumliches Volumen nimmt und in eine Fläche integriert, wird eine Individuation des Dargestellten rückgängig gemacht. Was Paula Modersohn-Becker "Einfachheit der Form" nennt, im Sinne von Vereinfachung von Figuren und Gegenständen, beschreibt Wolfdietrich Rasch auch für die Malerei des Nachimpressionismus, zum Beispiel bei Seurat, Gauguin, den Nabis und auch Munch: "Es ist der Verzicht auf das individualisierende Detail, auf die Nuancen, die Einmaliges fixieren. Diese relative Entindividualisierung läßt die Dinge deutlicher als Manifestationen der einen und gleichen Substanz erscheinen. Die Reduktion des Individuellen bedeutet eine Steigerung des Universellen."²⁵

c. Das Flächenhafte

Daß es sich bei der Kunst der Nabis unter anderem um eine flächenbetonende Malerei handelt, ist bereits in den vorangehenden Kapiteln festgestellt worden. Darüber hinaus ist der symbolische Charakter einer vereinheitlichten Oberflächenstruktur und auch eines All-Over-Systems deutlich geworden.

Wie bereits erwähnt, gibt es in der Kunst Paula Modersohn-Beckers keine aufbauende Entwicklung, sondern sie ist als stetiges Experiment eher sprunghaft zu sehen. So existieren Bilder, die während ihres ersten Paris-Aufenthaltes entstanden sind und eine spürbare Nähe zu den Nabis aufweisen, neben solchen, die kurz danach in Anlehnung an Cézannesche Kompositionsprinzipien entstanden sind. Unter den Begriff einer flächenhaften Malweise sollen hier die Bilder Paula Modersohn-Beckers "Blick aus dem Ateliersfenster der Künstlerin in Paris" (Abb. 21) und ein "Selbstbildnis" (Abb. 22) aus dem Jahr 1900 mit einem motivisch sehr nah verwandten Bild von Jozsef Rippl-Ronai, welches ein Portrait des Bildhauers Aristide Maillol (Abb. 23) darstellt, verglichen werden.²⁶

Das Selbstbildnis Paula Modersohn-Beckers zeigt seitens der Malerin eine ganz neue Sehweise ihrer selbst. Es ist in seiner Flächenhaftigkeit geradezu wieder als Prototyp einer Reihe von Selbstbildnissen zu sehen, die ihren Höhepunkt in dem sehr populären "Selbstbildnis mit Kamelienzweig" aus dem Jahre 1906/07 hat. Aber auch die maskenhafte Vereinfachung der Gesichtszüge und die optische Verzerrung des Kopfes werden in späteren Bildnissen und Selbstbildnissen wieder aufgenommen.

Die Malerin sieht sich in diesem Bild frontal vor einer Häuserreihe. Nur die beiden Fenster, zwei dunkle Flächen von Sprossen durchkreuzt, geben dem Betrachter den Anhaltspunkt, daß es sich bei dem Hintergrund um ein Haus handelt. Ansonsten gibt das Bild keine Daten von Stadtlandschaft her.

Das Haus ist gänzlich bildflächenparallel wiedergegeben, ebenso der Kopf der Malerin davor. Die Plastizität des Kopfes scheint hier zugunsten der Flächenwahrung zusammengestaucht. Das Gesicht ist in die Breite verzerrt, was durch die flächenhaft gesehenen Ohren noch verstärkt wird. Seltsamerweise ist der Kopf vom Betrachter her in leichter Untersicht dargestellt. Deshalb sind auch die beiden Nasenlöcher als dunkle Flächen sichtbar. Auch die im Vergleich zur übrigen Gesichtsfläche sehr kurze Stirn erklärt sich aus dieser Untersicht. Gisela Götte interpretiert aus dieser Sehweise eine heroische Selbstauffassung der Malerin, die ihre damalige Lebenssituation widerspiegelt: "Ich sehe, daß meine Ziele sich mehr und mehr von den Euren entfernen werden, daß Ihr sie weniger und weniger billigen werdet. Und trotz allem muß ich ihnen folgen. Ich fühle, daß alle Menschen sich an mir erschrecken und doch muß ich weiter. Ich darf nicht zurück. Ich strebe vorwärts, gerade so gut wie Ihr, aber in meinem Geist und in meiner Haut und nach meinem Dafürhalten."²⁷

Das Bildnis Maillols von Rippl-Ronai ist zwar in seiner Wirkung durch größere Farbigkeit heiterer als das Paula Modersohn-Beckers, aber auch bei diesem Bild handelt es sich um eine streng flächenhaft orientierte Komposition. Durch perspektivische Verkürzungen, etwa im Bereich der rechten Schulter Maillols, die mit der linken nicht zu korrespondieren scheint, aber auch durch die Konturierung der einzelnen Kleidungsstücke, wird der Körper an die Fläche gebunden. Das Gesicht ist hier nicht frontal gesehen, aber in seiner flächenhaften Wirkung dem Paula Modersohn-Beckers sehr ähnlich, was besonders an den mandelförmigen Augen und der

mangelnden Ausgestaltung der Physiognomie deutlich wird. Motivisch übereinstimmend bei beiden Bildern ist der ornamentale Akzent der hellen Schleifen auf dem dunklen Hintergrund.

Stellt man dieses Bild Rippl-Ronais Modersohn-Beckers Bild "Blick aus dem Atelierfenster der Künstlerin in Paris" (Abb. 21) gegenüber, so ist eine Verwandtschaft in der Darstellung der Stadtlandschaft auffällig. Tiefenzüge wie die Häuserreihe bzw. der Balkon werden durch bildflächenparallele Bauten aufgehalten. Die Fenster sind als farblich abgesetzte Rechteckformen dargestellt. Während in Rippl-Ronais Bild der Himmel als monochromatische Fläche wiedergegeben ist, spiegelt sich der Himmel in Paula Modersohn-Beckers Bild in der obersten Fensterreihe, die Farben sind in der Spiegelung sogar viel intensiver. Dieses Stilmittel der Spiegelung, wodurch sich Farben im Bild wiederholen, dient ebenfalls zur Flächenwahrung. Bei Cézanne ist die Wiederholung von Farbflächen kontinuierätsbildend, nicht nur für eine Verbindung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund, sondern darüber hinaus auch, um eine gewisse Gleichwertigkeit alles Dargestellten auszudrücken. Die Her-einholung eines Stückes Natur in das Stadtbild durch die Spiegelung muß demnach bei Paula Modersohn-Becker nicht auf ihre Worpsweder Anfänge zurückweisen, wie Gisela Götte meint.²⁸ Die stärkere Farbigkeit in der Spiegelung mag vielleicht sogar eine Metapher für ein idealisiertes Stadtbild sein, eine Art Verteidigung des Stadt-lebens gegenüber dem Worpsweder Landleben.

d. Zur Entwicklung der Linie

Etwa um 1902/03 kann man in Paula Modersohn-Beckers Bildern eine dunkle Konturierung der gemalten Flächen feststellen, ein Stilmittel, welches sich von da an zunehmend festigt, in den Bildern um 1905 häufig wiederkehrt und schließlich nochmals kurz vor ihrem Tod in dem Bild "Der barmherzige Samariter" Niederschlag findet.

Noch während ihrer Ausbildung in der Berliner Malerschule, wo die Malerin vor allem zum Konturzeichnen angehalten worden ist, erkennt sie die Notwendigkeit der Zeichnung: "Ich bemühe mich, mit Genauigkeit die Konturen zu verfolgen und gebe sie durch Linien an. Die Linien widerstreben eigentlich meiner Natur, da sie in Wirklichkeit nicht vorhanden sind. Wenn Du Deine Hand betrachtest, so wirst Du auch finden, daß sie nicht mit einer Linie begrenzt wird. Aber ich sehe wohl ein, daß für mich zum Lernen die Linie notwendig ist, weil sie zu ganz genauer Beobachtung zwingt."²⁹

Diese Zweifel an der Notwendigkeit der Linie gibt es bei Cézanne erst gar nicht, er formuliert ganz kraß: "Es gibt keine Linie, es gibt keine Modellierung, es gibt nur Kontraste."³⁰

Paula Modersohn-Becker bringt dieses Stilmittel der Konturierung einzelner Bildpartien, etwa zur Hervorhebung von Gliedmaßen, zunächst nur sehr verhalten in ihren Bildern an. Das Bild "Bauernkind mit Kaninchen" (Abb. 18), welches vorangehend als Beispiel für die Einflußnahme der Nabis unter dem Aspekt der Einheit von Mensch und Natur besprochen worden ist, enthält bereits Ansätze dieses bei ihr später sehr ausgeprägten Stilmittels. Die Hände, vor allem die Finger, sind hier von einer schwarzen Kontur betont.

Emile Bernard und Paul Gauguin sind wohl die Urheber dieses Cloisonnismus in der Malerei gewesen, jedoch haben auch die späteren Nabis Maurice Denis und Paul Sérusier unter anderem an diesem Prinzip des Gauguinischen Synthetismus festgehalten. Gerade bei Denis wird eine archaisierende und ornamental-dekorative Vereinfachung des Naturvorbildes durch undifferenzierte, meist blasse Farbflächen, die durch kräftige weitgeschwungene Linien umrandet wurden, zur Maxime seiner Malerei.

So ist anzunehmen, daß Paula Modersohn-Becker dieses Stilmittel nicht direkt von Gauguin oder Bernard erfahren hat, sondern indirekt durch die Nabis, deren Einfluß auf ihre Malerei viel früher deutlich wird. Daß sie nach ihrer Paris-Reise im Jahre 1905 dieses Stilmittel verstärkt einsetzt, mag an ihrer intensiven Beschäftigung mit Gauguin in dieser Zeit liegen, was an anderer Stelle zu diskutieren sein wird.

Mehrere Bilder aus dem Jahre 1903, vor allem Kinderbilder, zeigen diese Einfassung von Farbflächen mit einer dunklen Konturlinie. Als Beispiel diene hier das Bild "Rotblondes Mädchen mit braunem Kleid und schwarzem Hut" (Abb. 24). In diesem Bild stoßen verschiedenfarbige Flächen hart aneinander, die jeweils durch eine dunkle Linie voneinander abgegrenzt sind. Das Gesicht, der Hals und die Hand des Kindes sind ziemlich monochrom und werden durch die Umrißlinien eingerahmt. Auch der Übergang vom Oberteil des Kleides zum Ärmel hin wird durch diese Kontur geschaffen. Die Malerin setzt hier nicht kleine, reich nuancierte Farbflächen gegeneinander, etwa im Sinne Cézannescher Modulation, sondern verdeutlicht große monochrome Farbflächen mit Hilfe der Linien. Auch die Lidfalte und der Übergang vom Kopf zum Hals sind derartig gestaltet.

Als Beispiel der Nabis-Malerei diene hier ein Bild von Paul Sérusier "Sitzendes Mädchen aus der Bretagne" aus dem Jahr 1895. (Abb. 25)

Diese Bild zeigt nicht nur eine ähnliche Gestaltungsweise im Bereich von Gesicht, Hals und Händen, sondern bietet darüber hinaus ein gutes Beispiel für eine motivische Ähnlichkeit zu einigen Bildern Paula Modersohn-Beckers.

Was bei der Worpsweder Malerin noch recht zaghaft anmutet - sie versucht den Brauenbogen, den Nasengrad und den Mund noch durch Farbnuancen auszu-drücken - gelingt bei Sérusier allein durch das Einsetzen der dunklen Kontur. Zu dieser Konsequenz gelangt Paula Modersohn-Becker erst in einigen Bildern aus dem Jahre 1906/07.

V. Paula Modersohn-Becker und Paul Gauguin

1. Begegnung mit der Kunst Gauguins

Im Jahre 1905 unternimmt Paula Modersohn-Becker ihre dritte Reise nach Paris. Sie arbeitet unter anderem einen Monat an der Akademie Julian, wo sie sich auf die Aktmalerei konzentriert. Otto Modersohn, der mit seiner Frau eine Woche in Paris verbringt, berichtet von einem gemeinsamen Besuch der Sammlung Fayet mit Werken Gauguins, den er mit "Buffalo Bill" in Verbindung bringt.¹ Die Sammlung Gustave Fayets enthielt neben Holz- und Keramikplastiken zwanzig Bilder Gauguins, einige Aquarelle und über zwanzig Zeichnungen. Im Gegensatz zu ihrem Ehemann zeigt Paula Modersohn-Becker großes Interesse für Gauguin. Wenige Tage nach ihrer Rückkehr aus Paris bittet sie ihre dort noch weilende Schwester, sich nach den Preisen für Gauguins Buch Noa-Noa, seine Biographie von Charles Morice, einen Artikel über die Gauguin-Revue 1904 und schließlich einen Aufsatz von Daniel de Montfreid über Gauguin in einer Kunstzeitschrift zu erkundigen.² In einem anderen Brief an die Schwester erwähnt sie Gauguin im Zusammenhang mit einem Besuch des Osthaus-Museums in Hagen.³

Ebenso wie sie in der Zeit ihrer Schwangerschaft mit Rainer Maria Rilke über Cézanne korrespondiert, bittet sie ihn um "Gauguinsche Photographien".⁴ Bevor der Dichter eine längere Reise nach Venedig antritt, schreibt sie ihm nochmals aus Worpswede. Es ist ihr letzter Brief an den Freund. "Und gehen Sie bevor Sie in den perlmuttnen Strahlenkranz von Venedig eingehen, noch einmal durch die dunklen

Corridore der Madame Vitti. Möge der Gedanke Ihnen den Weg erleuchten, daß Gauguin einst diese Treppe gestiegen ist."5

Die Mutter der Malerin berichtet außerdem, daß diese nach ihrer Niederkunft unter ihren "geliebten Gauguins und Rodins" liegt.6

Anzunehmen ist, daß Paula Modersohn-Becker während ihres Parisaufenthaltes im Jahre 1906 auch die große Gauguin-Retrospektive im Salon d'Automne gesehen hat. Daß es auch Gauguin war, der auf sie gewirkt hat "wie ein Gewitter und ein großes Ereignis", wie sie es im Falle Cézannes beschreibt, ist bei Betrachtung ihrer nach 1905 entstandenen Bilder nicht von der Hand zu weisen. Durch die Beschäftigung mit dem Symbolismus und der Kunst der Nabis mag sie auf Gauguin gestoßen sein. Obwohl Gauguins Theorien, sein Synthetismus geradezu als Botschaft auf die Nabis gewirkt haben muß, scheint Paula Modersohn-Becker auf die Kunst Gauguins erst durch die Ausstellung bei Fayet im Jahre 1905 aufmerksam geworden zu sein. Bei ihr sind Einflüsse der Nabis und Gauguins in umgekehrter Reihenfolge sichtbar. Wie bereits erwähnt, sind bereits seit 1900 Impulse der Nabis-Kunst in ihrem Werk zu spüren, die sich auch unter dem Einfluß der japanischen Kunstaussstellung im Jahre 1903 gefestigt haben. Es ist zwar nicht so, daß man bei Paula Modersohn-Becker von einem Nabis-Stil sprechen kann, jedoch sind einige Stilmittel der Nabis-Künstler, wenn auch verhalten, in ihr Werk eingegangen.

Im Falle der Einflußnahme Gauguins kann man jedoch nicht nur von Impulsen sprechen, sondern durchaus auch von einem großen Ereignis, wie es die Malerin für Cézanne formuliert. Fast ihr gesamtes Spätwerk, also Bilder von 1906/07, steht unter dem Einfluß Gauguins. Das soll nicht heißen, daß Paula Moder-

sohn-Becker die Gauguinsche Malmanier kopiert, sie verarbeitet vielmehr seine Erfahrungen mit ihren eigenen Ideen.

Zwölf Jahre nach ihrem Tod teilt Otto Modersohn in einem Brief an den damaligen Direktor der Bremer Kunsthalle, Gustav Pauli, mit, daß Gauguin der Malerin sehr nahe stand und daß sich ihre Bekanntschaft mit dem Werk Gauguins besonders durch die Gedächtnisausstellung im Salon d'Automne vermittelte, darüber hinaus durch Besuche der Sammlung Fayet verstärkte.⁷ Daß Otto Modersohn einen Wandel in der Kunstauffassung seiner Frau spürte, beweist eine Tagebucheintragung vom 11.12.1905: "Paula macht mir in ihrer Kunst lange nicht so viel Freude wie früher. Sie nimmt keinen Rat an - es ist sehr törricht und schade. Riesige Kraftvergeudung. Was könnte die machen! Malt lebensgroße Akte und das kann sie nicht, ebenso lebensgroße Köpfe kann sie nicht... Ihre herrlichen Studien läßt sie liegen. Zu ihnen Zeichnungen machen - Technik lernen - und sie ist fertig. Sie ist hochkoloristisch - aber unmalerisch hart besonders in ausgeführten Figuren. Verehrt primitive Bilder, sehr schade für sie - sollte sich malerische ansehen. Will Farbe und Formen vereinen - geht gar nicht in der Weise wie sie es macht. Sie mag die Form nicht unterdrücken - großer Fehler - sie denkt zu wenig über ihre Kunst nach - arbeitet immer in denselben Anschauungen (?) kommt nicht weiter."⁸

Es ist wiederum eine Art Unverständnis Otto Modersohns für die neuen Impulse, die Paula Modersohn-Becker gegen Ende des Jahres in ihren Bildern verarbeitet. Die Malerin selbst plant um diese Zeit bereits im Stillen wieder eine Reise nach Paris.⁹

2. Zur Genese einer neuen Bildgestaltung in den Jahren 1906/07 unter dem Einfluß Gauguins

Der Einfluß Gauguins manifestiert sich am deutlichsten in den Kinderakten und Mutter-Kind-Akten, die während des letzten Parisaufenthaltes Paula Modersohn-Beckers entstanden sind. Während ihrer ganzen Schaffenszeit hat sich die Malerin, oft auch gezwungenermaßen durch Akademiekurse, mit der Aktmalerei beschäftigt, jedoch waren es zumeist flüchtige Skizzen, die ihrem Lernprozeß dienten.

Daß der Mensch in seiner Nacktheit plötzlich zu einem bevorzugten Bildthema wird - man bedenke, daß die Malerin von der Worpsweder Tradition der Landschaftsmalerei ausging - ist wohl zunächst nur ein scheinbarer Grund für einen Einfluß Gauguins.

Gauguins Bildthemen sind ausschließlich durch die exotische Vegetation der Südseelandschaft und deren Bewohner, die sich in ihrer kreatürlichen Nacktheit oder mit einem Pareo, dem Lendenschurz der Eingeborenen, verhüllt, bedingt. Die Motive entsprechen also der Realität der Umwelt des Malers.

Paula Modersohn-Beckers Bilder von 1906/07 sind hingegen zumeist Atelierbilder. Sie setzt ihre Modelle dazu in eine zum Teil eigentümliche Szenerie. Zwar hatte die Malerin von jeher ein sehr ausgeprägtes Dekorationsbedürfnis ihre Modelle zu schmücken, etwa mit Perlenketten, Blütenkränzen im Haar oder einer Blume in der Hand, jedoch handelte es sich dabei nie um eine dekorative Inszenierung des Menschen. In den Pariser Akten jedoch erscheinen gewisse Attribute nicht als zufällige Beigaben, sondern als Arrangements einer gewissen tropischen Atmosphäre. Sie umgibt ihre nackten Kinder mit tropischen Pflanzen, wie etwa Gummibäumen. Exotische Früchte, die in Gauguins Bildern zur Darstel-

lung der Vegetation gehören und ein Symbol für das Paradiesische der Landschaft sind, werden von Paula Modersohn-Becker ebenso verwendet. Sie arrangiert Zitronen und Orangen um ihre nackten Kinder bzw. Mutter-Kind-Akte. In einem Bild gesellt sich ein Papagei dazu, in einem anderen ein Storch.

Wie in den frühen Landschaftsbildern, wo die Malerin eine Sanddüne zu einem Berg erhebt, der der Silhouette des Mont St. Victoire, einem beliebten Cézanneschen Motiv, nachempfunden wird, schafft sie hier in ihren Pariser Atelierbildern eine tropische Atmosphäre, die überdies durch ein sehr kühnes Kolorit, welches in diesen Bildern erstmalig auftaucht, an Gauguins Südseeszenen erinnert. Um ihren Bildkompositionen einen monumentalen Charakter zu verleihen, hat die Malerin ganz entschieden auf plastische Modellierung der Flächen, Farbabstufungen, Stapelung im Raum und alles Nebensächliche verzichtet, auch auf Bewegung und Ausdruck. Das ruhige Verharren der Modelle, ihr starrer Gesichtsausdruck und ihre ernste würdevolle Haltung lassen ebenso Bezüge zu Gauguins Kunst in seinen Südseebildern anklängen.

Die Betonung der Umrissse findet sich jetzt konsequent in Paula Modersohn-Beckers Bildern wieder und dient, ebenso wie bei Gauguin, zur Dynamisierung der Form. Zudem verwendet Paula Modersohn-Becker geometrische Formen in ihren Bildern. Sie plazierte ihre Modelle auf runde Tücher, die ihre Pendants in den runden Früchten, den Köpfen oder gar in den Brustwarzen der Frauen haben. Diese Korrespondenz von Mensch und Ding erinnert wiederum an die Identität alles Dargestellten, sowohl dinghaften als auch körperlichen Qualitäten, an die Einheit von Mensch und Natur in den Bildern Cézannes und darüber hinaus der Nabis-Maler.

In der Literatur über Paula Modersohn-Becker hat man gerade diesen späten Akten einen Symbolcharakter entnommen, der Bezug nimmt auf die damalige Lebenssituation der Künstlerin, die sich 1906 von ihrem Ehemann getrennt hat, um sich fortan in Paris ihrer Malerei zu widmen.

Sicherlich verleiten allein die Bildthemen zu einer Interpretation von Fertilitätsgedanken oder Wunsch nach Mutterschaft, auch die in den Bildern erreichte, formale Symbiose von Mutter und Kind, die hier ihren Höhepunkt hat. Thematisch sind diese Motive jedoch von jeher in Paula Modersohn-Beckers Kunst gewesen. Während sie in Worpswede nur Kontakt zu schamhaften Bäuerinnen und Kindern hatte, die sie zum Akt überreden mußte, hat sie in Paris wohl willigere Modelle gefunden. Bereits während ihrer ersten Zeit in Worpswede bekennt sie ihre Vorliebe "einen Akt in Muße zu betrachten".¹⁰

Daß es der Malerin letztendlich auch in ihren Pariser Akten um den künstlerischen Ausdruck geht, nämlich um ein Arrangement von adäquaten Formen, allesamt aus dem Bereich der Natur, klingt ebenfalls sehr früh in ihren Tagebucheintragungen an. Die Bilder sind somit nicht als Ausdruck oder Wunschsymbol einer eigenen Mutterschaft zu deuten, sondern sind in ihrer Sinnlichkeit Abbild der Mutter Natur selbst, was die Malerin bereits in ihrer Frühzeit beim Anblick eines Aktmodells folgendermaßen formuliert. "Eine strotzende Blondine, ein Prachtstück der Natur. Sie hat einen leuchtenden Hals in der Form der Venus von Milo. Sie ist sehr sinnlich. Doch Sinnlichkeit, natürliche Sinnlichkeit, muß sie nicht mit dieser zeugenden strotzenden Kraft Hand in Hand gehen? Diese Sinnlichkeit hat mir etwas von der großen Mutter Natur mit den vollen Brüsten. Und Sinnlichkeit, Sinnlichkeit bis in die Fingerspitzen, gepaart mit Keuschheit, das

ist das Einzige, Wahre, Rechte für den Künstler."¹¹
- "Heute kam meine Blondine wieder. Diesmal mit dem Jungen an der Brust. Die mußte als Mutter gezeichnet werden. Das ist ihr einzig wahrer Zweck. (...) Das ganze hat so etwas großes in Form und Farbe."¹²

a. Kinderakte

Paula Modersohn-Beckers Bild "Kinderakt mit Storch" (Abb. 26) aus dem Jahre 1906 ist ein Beispiel für die neue Bildgestaltung der Malerin. Dargestellt ist ein Mädchen, auf einer blauen kreisrunden Unterlage knieend. Flankiert wird diese Unterlage auf der linken Seite von einer Zitrone, auf der rechten Seite von einer Orange. Das Haupt des Kindes ist mit einer hellen Perlenkette gekrönt, ebenso sind beide Kinderarme damit geschmückt. Diese Symmetrie kehrt abermals in dem Zweig, den das Kind in der Hand hält, wieder. Es ist ein Zweig mit paarig angeordneten Blättern. Rechts im Bild ist eine in die Tiefe gehende Landschaft angedeutet, man erkennt eine Art Wasserlauf, in dem ein Storch stakst. Vorherrschend ist in diesem Bild das Kreismotiv, welches durch die Unterlage, die Früchte, die Perlen, aber auch durch den segmentalen Ausschnitt eines Halbkreises am Leib und an der Brust des Kindes angegeben wird. Der Körper des Kindes, die Gliedmaßen, die Gesichtszüge und auch der Storch sind mit einer dunklen Linien konturiert. Dadurch werden die einzelnen Formen zwar separiert, jedoch durch die Gesamtkomposition, die ausgewogene Symmetrie, aber auch durch die Farben wieder aneinander gebunden.

Auffällig ist in diesem Bild das ganz andersartige

Kolorit, welches die Malerin hier einsetzt. Es unterscheidet sich erheblich von der verhaltenen Farbigkeit ihrer Frühzeit, die eher erdhaft, dumpf und gebrochen schien.

Im März 1906 scheint die Malerin sich intensiv mit der Farbgebung bzw. Farblehre auseinanderzusetzen. In einem Brief an Otto Modersohn schreibt sie: "Meine Malereien sehen hier dunkel und saucig aus. Ich muß in eine viel reinere Farbe kommen."¹³ Zur gleichen Zeit etwa beschäftigt sie sich mit Farbdreiecken. Ein von ihr gezeichnetes Farbdreieck folgt der Farbtheorie Delacroix' und macht den Komplementärkontrast deutlich. Paula Modersohn-Becker sieht darüber hinaus noch ein anderes System farblicher Beziehungen. Sie schreibt in das große Farbdreieck ein zweites, welches die Farben Grün, Blau und Violett verbindet.¹⁴ Dieses neue Farbsystem setzt sie von nun an in ihren Bildern ein. Die von ihr bezeichnete Verbindung von Grün, Blau und Violett entspricht dem, was Gauguin unter Orchestrierung eines reinen Farbtons verstanden hat. Er verwendet neben dem Farbakkord des Komplementärkontrastes auch die verhalteneren Töne des Nebeneinanders von primären und sekundären Grundfarben, also Gelb-Orange, Rot-Violett, Blau-Grün. Vor allem in seinen Südseebildern kommt dieses System der Orchestrierung der Töne zum Tragen.¹⁵ Paula Modersohn-Becker sucht also auch die Verbindung der auf dem Farbkreis nebeneinanderliegenden Farben. In ihrem Bild "Kinderakt mit Storch" setzt sie die Flächen des grünen Hintergrundes und des roten Vordergrundes in einen komplementären Kontrast zueinander. Der zart violette Kinderkörper wird nach dem Gauguinschen Farbsystem einem blauen Untergrund, also dem kreisrunden Sitzmotiv zugeordnet. Komplementärkontraste und Farbharmonien existieren in

einem Nebeneinander.

In einem anderen Bild "Kinderakt mit Goldfischglas", (Abb. 27), welches wohl etwas später entstanden ist, also um 1907, arbeitet die Malerin fast nur in einem Nebeneinander mit Farbtönen.

Dargestellt ist ebenfalls ein Mädchen, welches mit einem etwas unbeholfenen Gestus eine kreisrunde flache Schale, etwa in Kinnhöhe, hält, in der sich eine Orange und eine Zitrone befinden. Das Kind steht auf einem plinthenähnlichen quadratischen Sockel. Links von ihm hat die Malerin ein kugeliges Glas mit zwei Goldfischen posiert, aus dem eine tropische Blattpflanze herauszuwachsen scheint. Wiederum einer symmetrischen Anordnung zufolge, steht auf der rechten Seite eine einem Drachenbaum ähnliche Topfpflanze. Es ist wiederum ein Atelierbild Paula Modersohn-Beckers, welches durch die Bildattribute eine etwas seltsam wirkende Atmosphäre hat.

Vorherrschend sind in diesem Bild die Farben Grün, Blau und Violett in mannigfaltigen Nuancierungen. Der gesamte Hintergrund ist hier in diesen Farbtönen wie ein dekoratives Teppichmuster gestaltet. Auch der Kinderkörper scheint in diesen Farben übermalt worden zu sein. Im Kontrast dazu erscheint die Farbe Orange und zwar in der Frucht selbst, wo sie sich noch am Rande der Schale ausbreitet, in den Goldfischen, aber auch zum geringen Teil in den Stielen der rechten Pflanze und am Rande des Sockels, auf dem das Kind steht. Auffällig ist das dunkelviolette Gesicht des Mädchens, das fast monochrom wiedergegeben ist. Nur die Lippen, die Augenlider und Nasenlöcher werden wiederum durch einen Orangeton bestimmt. Unterhalb der Augenlider und im Haar kehrt ein Grünton wieder, ebenso an den Armen, in der Leistengegend und am Knie.

Farbe als kontinuierheitsbildendes Element, welches an vielen Stellen eines Bildes wiederkehrt und unter anderem zur Wahrung der Bildfläche dient, ist bereits ein Stilmittel Cézannes gewesen, welches aber ebenso von Gauguin aufgegriffen wurde. Maurice Denis beschreibt Cézanne als "initiateur" von Gauguin.¹⁶

Paula Modersohn-Beckers Bild scheint ein Farbexperiment ihrerseits gewesen zu sein. Cézannes Gestaltungsprinzipien und Gauguinsche Farbsystematik mögen sie in diesem Bild beeinflußt haben. Diese kühne Farbigkeit kehrt in keinem anderen Bild der Malerin wieder, es ist experimentell zu werten.

Ein dritter Mädchenakt aus dem Jahre 1907 zeigt wiederum eine enge Verwandtschaft mit Gauguin. Es ist das Bild "Mädchenakt mit Blumenvasen" (Abb. 28). Wiederum handelt es sich um ein Atelierbild Paula Modersohn-Beckers, welches während ihrer letzten Zeit in Paris entstanden ist.

Ein nacktes Mädchen sitzt auf einer erhöhten Sitzfläche, über die eine Decke gebreitet ist. Der Kopf des Kindes ist mit Perlen gekränzt, ebenso ist der Hals mit einer blau-gelben Kette geschmückt. In der Hand hält das Kind ein herzförmiges Blatt. Die Requisiten, die die Malerin dem Kinderakt zugefügt hat, bestehen aus drei Blumenvasen, die um das Kind gruppiert sind, einer Tasse mit orangefarbenen Blüten und einer kleinen runden Schale. Wie zufällig erscheint eine Blüte zu Füßen des Kindes. Auf der linken Bildseite befindet sich ein Teil eines leuchtend roten Vorhanges, welcher wohl zur Verdeutlichung der Atelierszene dient. Auffällig ist, daß die Malerin hier keine tropische Pflanzendekoration wählt, sondern eine, die man fast worpswedisch nennen könnte. Es sind die bizarren Blüten vom Fingerhut, einer Pflanze, die in ihren Worpsweder

Kinderbildern öfter vorkommt.

Günter Busch weist bei diesem Bild auf eine Beziehung zu Pierre Puvis de Chavannes "Hoffnung" von 1872 hin, welches einen Kinderakt auf einem Erdhügel darstellt. Er beschreibt die Fähigkeit der Malerin, die Nähe eines Bildgegenstandes, die Nacktheit eines Kindes in eine farbige Welt von Dingen und Zeichen zu entrücken. Gleichzeitig sieht er aber auch die Entfernung Paula Modersohn-Beckers von dem "milden Dekorationsstil des Franzosen, mit seiner blassen Farbskala und seiner symbolistischen Formenmusik."¹⁷ Gauguins Bild "Te Aa No Areois" (Der Keim der Ariois) von 1892 (Abb. 29) scheint dagegen eher ein Vorbild von Paula Modersohn-Beckers Kinderakt zu sein. Die Religion der Ariois, mit der sich Gauguin sehr auseinandersetzte, findet sich in diesem Bild wieder. Die Jungfrau Vairaumati, die Braut des Gottes Oro, wird in guter Hoffnung zurückgelassen. Sie wird den Stammvater der Ariois gebären, der im Sproß der Kokusnuß symbolisiert ist.¹⁸ Ein weiteres sehr ähnliches Bild des gleichen Themas ist Gauguins Bild "Vairaumati tei oa" (Ihr Name ist Vairaumati) aus dem gleichen Jahr. Gauguins Frau hat ihren Platz ebenfalls auf einer erhöhten Sitzfläche, die von einem Tuch mit dem Muster von Blüten oder Symbolen bedeckt ist. In der Hand hält die Frau die sprießende Kokusnuß, die in ihrer Farbigkeit wie eine Blüte erscheint. Das Haar der Frau ist ebenfalls mit Blüten dekoriert. Rechts im Bild ist ein kleiner Tisch plazierte, auf dem exotische Früchte, etwa Zitronen, Mangos, Papayas abgelegt sind. Die Frau ist von einer Landschaft umgeben, die einer südlichen Vegetation entspricht - gelbe (!) Palmen, rosarote Blüten.

Dieser etwas kühn anmutende Vergleich der beiden Bilder von Paula Modersohn-Becker und Paul Gauguin

ist ausgewählt worden, weil er nicht nur motivische Ähnlichkeiten aufzeigt, sondern darüber hinaus auch formale und farbliche Beziehungen zeigt. Die motivische Verwandtschaft besteht in erster Linie in der Darstellung eines Aktes auf einer erhöhten Sitzfläche, der von Blüten umgeben ist. Wie Gauguin seinen Akt in der Landschaft präsentiert, baut Paula Modersohn-Becker ihn in ihrem Atelier nach. Auffällig ist der dunkle Ton der Körper- und Gesichtsfarbe des Kindes, der allein an einen südländischen Teint denken läßt. Die Konturen beider Figuren, also die des Kindes und die der Frau in Gauguins Bild, sind mit einer schwarzen Linie betont, ebenfalls die Abgrenzungen der einzelnen Farbflächen. Paula Modersohn-Becker setzt diese Konturen nur viel energischer ein, an manchen Stellen scheinen sie in die farbigen Flächen zu fließen. Nuancierte sie in vorhergehenden Bildern die Körperfarbe noch leicht durch gegeneinander abgesetzte Farbflächen, so kann man jetzt fast von einer monochromen Körperfarbe wie bei Gauguin sprechen. Nur vereinzelt setzt sie Schatten, wie am Halsansatz und an den Armen. Die mandelförmigen blickleeren Augen des Kindes und die ausgeprägten dunkelkonturierten Lippen finden sich oftmals auch bei Gauguins Tahitifrauen.

Das Bild ist in seinem Kolorit für Paula Modersohn-Becker sehr fortschrittlich. Nur in ihren Stilleben findet sich eine ähnliche Farbgestaltung. Violett, Blau und Grün sind die vorherrschenden Farben des Hintergrundes. Das Rot des Vorhanges, das Orange und Gelb der Blüten erfahren auf diesem Hintergrund eine Steigerung ihrer Leuchtkraft. Es ist die Gauguinsche Farbpalette, die die Malerin in ihrem Bild verwendet. Seine Farbinteraktionen sind ihr nun vermittelt.

b. Zeichnungen

Auch die Zeichnungen Paula Modersohn-Beckers aus dem Jahre 1906 und 1907 zeigen eine Beschäftigung mit der Kunst Gauguins. Auffällig ist hierbei die erstmalige Auseinandersetzung mit dem Motiv der liegenden, knieenden bzw. kauernenden, hockenden Aktfigur, die in Gauguins Bildern so häufig vorkommt. Aber auch Motive von Aktfiguren, die etwa eine Schale vor sich hertragen oder leicht maniert eine Hand an den Kopf legen, während sich die andere vom Körper wegspreizt, erinnern an Gauguin, ebenso wie die Zeichnung "Sündenfall", wo die Malerin plötzlich ein biblisches Thema anspricht, welches in Gauguins Bildern oftmals Niederschlag gefunden hat.

Insgesamt bemüht sich die Malerin in ihren Zeichnungen um eine große Einfachheit und eine organische Geschlossenheit der Form. Sie verzichtet weitgehend auf modellierende Schraffuren und zeichnet nur die wesentlichen Körperumrisse in einer durchgehenden Konturlinie.

Drei Akte aus dieser Zeit mögen hier als Beispiel dienen: "Weiblicher Akt, am Boden sitzend" (Abb. 30), "Kind mit Schale" (Abb. 31) und "Sitzender Mädchenakt mit Hund" (Abb. 32).

Die erste Aktzeichnung ist die einer am Boden sitzenden Kindergestalt. Es scheint sich um eine flüchtige Studie der Malerin zu handeln. Alles Nebensächliche ist ausgelassen. Es geht nur um die Pose. Das linke Bein ist etwas gestreckt, während sich das rechte, leicht gespreizt, darunter befindet und nur in der Rundung des Knies als solches auszumachen ist. Es scheint, als experimentiere die Malerin mit einem verschlungenen Sitzmotiv. In zahlreichen Bildern Gauguins, gemeint sind hier wiederum seine Südseebilder, gibt es dieses Motiv von am

Boden kauernnden Gestalten, die die Beine so verschlungen haben, daß sie mit den übrigen Körperteilen eine organische Formeinheit bilden.

Paula Modersohn-Beckers "Kind mit Schale" (Abb. 31) zeigt eine auf einem Bein knieende Aktfigur. Wiederum handelt es sich um eine sehr vereinfachte Formgebung, der ganze Körper ist quasi mit einer formbildenden Linie erfaßt. Trotz dieses komplizierten Hockmotivs präsentiert sich der Körper als geschlossene Form. Das vorgestellte Bein hat seine Entsprechung in dem knieenden. Auch die Arme, die, etwas vorgenommen, eine Schale halten, tragen zu einer gewissen Ausgewogenheit und Geschlossenheit der Form bei. Eine dritte Zeichnung (Abb. 32) gibt ein mit gestreckten Beinen am Boden sitzendes Mädchen wieder. Das Kind sitzt auf einer ovalen Unterlage. Horizontal verlaufende, leicht geschwungene Linien im Hintergrund vermitteln den Eindruck einer Landschaft. Vor dem Kind hat ein Tier Platz genommen, es berührt die Sitzunterlage des Kindes jedoch nicht. In der Literatur wird dieses Tier durchgängig als Hund bezeichnet, Heise und Busch stellen diese Deutung allerdings in Frage.¹⁹ Der langgestreckte Körper des Tieres und der angedeutete Schweif lassen hier eher einen Fuchs vermuten. Paula Modersohn-Becker verarbeitet in diesem Bild scheinbar die Gauguinsche Tiersymbolik, ihre Komposition läßt beispielsweise an Gauguins Bild "Frühlingserwachen" von 1891 denken, welches einen liegenden Akt in bretonischer Landschaft darstellt. Gauguins Akt liegt auf einer farblich abgesetzten Unterlage. Die Landschaft baut sich durch große horizontal gelagerte Farbflächen auf. In Gauguins Bild hat in diesem Fall der Fuchs, den das nackte Mädchen im Arm hält, eine symbolische Funktion. Daß die Malerin in ihrer Zeichnung auch eine solche

bolik intendiert, kann nur vermutet werden. Jedoch sprechen die vereinfachte Formgebung, die weitgehende Abstraktion und die Aufteilung in große Flächen für eine Verwandtschaft zu Gauguin.

c. Mutter-Kind-Akte

Wohl auch angeregt von Gauguinschen Motiven liegender Gestalten ist Paula Modersohn-Beckers "Liegende Mutter mit Kind" (Abb. 33) aus dem Jahre 1906.²⁰

Eine Mutter liegt mit ihrem Kind auf einer hellen Unterlage am Boden. Ohne Pathos schildert die Malerin hier das Thema Mutter und Kind. Alles Äußere, Typisierende oder Herkunftsmäßige ist hier ausgelassen, es geht nur um die Verschmelzung der beiden Körper zu einer großen Form, die nicht allein durch das Bildformat (82x124,7 cm) monumentalen Charakter hat. Das Gesicht der Mutter ist ohne Ausdruck, die Augen sind nur durch Schlitze angedeutet, nichts verrät eine Regung oder Innigkeit. Der Mensch ist in seiner bloßen Kreatürlichkeit begriffen. "Hier schien mit äußerstem Mut zu rückhaltlos naturhafter Vergegenwärtigung eine stilbildende Kraft sich zu zeigen, die den angeschauten Einzelfall bis zur Allgemeingültigkeit zu läutern, das Intimste zur Monumentalität zu steigern verstand, das also, was man später ein wenig formelhaft als den Weg vom Abbild zum Sinnbild bezeichnet hat."²¹

Zu diesem Bild existieren vier Kompositionsvorzeichnungen, die zwar ähnliche Formulierungen zeigen, wovon sich drei jedoch in Haltung und Gebärden deutlich vom ausgeführten Bild abheben. Das spricht deutlich für die Tatsache, wie sehr die Malerin auch nach der Form als Symbol sucht. Die Identität ihrer Kompositionsskizzen zum ausgeführten Bild ist

durchaus nicht immer gegeben. Bereits das Verhältnis der Vorzeichnungen zum ausgeführten Bild "Bauernkind mit Kaninchen" (Abb. 18 u. 19, Kap. IV.2.), wo die Malerin mit der motivischen Gegebenheit experimentiert, bis die Form ihrer symbolischen Intention, in dem Fall war es die Einheit von Mensch und Natur, entspricht, macht diese Diskrepanz deutlich.

In diesem liegenden Mutter-Kind-Akt strebt Paula Modersohn-Becker nach einer organisch geschlossenen Form als Symbol für die bedingungslose Einheit von Mutter und Kind. In ihren Vorzeichnungen ist diese Einheit durchaus nicht gegeben. Sie wird gemäßigt durch die Haltung der Mutter, die am Boden liegt, während das Kind aufrecht neben ihr sitzt, wie man an dem Beispiel der Kompositionsvorzeichnung "Liegende Mutter und Kind" (Abb. 34) sehen kann. Auch wird das Kind von der Mutter nicht umarmt, die Frau hält einen Arm über ihren Kopf, während der andere auf ihrem Körper ruht. Die Füße der Mutter sind lang zur Seite gestreckt, so daß sich eine sichelartige Form ergibt. Eine andere Vorzeichnung ist bereits mit dem ausgeführten Bild identisch und zeigt diese geschlossene Form, die keinen Raum zwischen Mutter und Kind zuläßt.

Günter Busch weist darauf hin, daß es von diesem Bild drei in sich vollendete Fassungen gegeben hat. Zwei davon sind im Krieg verloren gegangen, von einer dritten ist ein Photo erhalten.²² Dieses Photo zeigt zwar das gleiche Motiv, jedoch hat die Malerin hier über die Beine der Mutter eine gestreifte Decke drapiert und ihr einen wallenden Haarschopf zukommen lassen, Attribute, die von dem eigentlichen Motiv ablenken.

Eine organische Geschlossenheit von Körperformen ist auch Gauguins Tahitibildern zu eigen. Auch er

hat, um seinen Bildkompositionen einen monumentalen Charakter zu verleihen, gänzlich auf alles Nebensächliche verzichtet, auch auf Gestik und Sinnlichkeit des Ausdrucks. Gauguin hat den robusten und kompakten Formen seiner Bilder mit ihrem üppigen Farbenreichtum eine kompositionelle Ausgewogenheit durch Vereinfachung und Synthese verliehen.²³ Als Beispiel diene hier eine liegende Figur aus Gauguins Bild "Mahana no atua" (Der Tag der Götter) von 1894, (Abb. 35), welches ebenfalls einen liegenden Akt, jedoch in Rückenansicht wiedergibt, der wie viele andere Figuren in Gauguins Bildern diese verdichtete Form aufweist. Auch der arabeskenhafte Linienfluß, der auch in Gauguins Holzschnitt "Manao Tu Papao" wiederkehrt, ist von Paula Modersohn-Becker aufgegriffen worden. Carl Georg Heise spricht im Falle der Malerin von einer Verknäuelung von Mutter und Kind zu einer ausdrucksvollen Arabeske.²⁴

Ein weiterer Mutter-Kind-Akt aus dem Jahre 1906, "Mutter und Kind" (Abb. 36), zeigt die Figuren in einem Sitz- bzw. Hockmotiv. Hier hat Paula Modersohn-Becker wieder alle Umrissse mit einer dunklen Linie eingefasst, um die Form zu verdeutlichen. Waren die Farbflächen in dem liegenden Akt durch einen trockenen kreidigen Farbauftrags strukturiert, so treten sie hier durch eine bewegte unruhige Pinselführung in Erscheinung. Der Hintergrund und der Sitzgrund scheinen wieder diese der Malerin eigene Struktur des Krausen zu haben. Im Bereich der Körper kann man fast wieder von Cézannescher Modulation sprechen. Als Attribute gibt die Malerin dem Kind eine Orange in die Hand, die es trägt "wie Christus die Weltkugel"²⁵, der Mutter eine Zitrone. Von der Farbigkeit und vom Farbauftrag her ist dieses Bild unterschiedlich zu Gauguins Formulierung-

gen, nicht aber in seiner Formhaftigkeit und auch in der Art, wie sich alle Körperteile überschneiden. Daß das Bild wirklich nur Studiencharakter hat, wie Heise meint²⁶, ist nicht ganz auszuschließen, jedenfalls wäre es dann allein vom Motivischen her eine Vorstudie zu Paula Modersohn-Beckers farbigen Mutter-Kind-Akten von 1907. Die Malerin selbst ist mit der Farbgestaltung ihrer Bilder von 1906 nicht zufrieden. In einem Brief an den Bildhauer und Freund Bernhard Hoetger schreibt sie: "Ich möchte das Rauschende, Volle, Erregende der Farbe geben, das Mächtige. Meine Pariser Arbeiten sind zu kühl und zu einsam und leer. Sie sind die Reaktion auf eine unruhige oberflächliche Zeit und streben nach einfachem großen Eindruck."²⁷

So stellen die beiden Mutter-Kind-Akte von 1907 "Mutter und Kind" (Abb. 37) und "Knieende Mutter mit Kind an der Brust" (Abb. 38) einen Höhepunkt in der künstlerischen Entwicklung Paula Modersohn-Beckers dar. Gauguinsche Gestaltungsprinzipien, sein Formverständnis und sein Kolorit und Cézannes "Kubismus" sind hier eingeflossen und zusammen mit den eigenen Ideen der Malerin zu einer Kunst avanciert, die einen Vorläufercharakter für die moderne deutsche Malerei nicht leugnen läßt.

Das Bild "Mutter und Kind" (Abb. 37) zeigt einen Halbakt einer Frau, die ihr Kind im Arm trägt. Die Frau ist dabei, abgesehen von einer leichten Kopfeigung, frontal gesehen, ihr Blick jedoch geht in die Ferne. Das Kind ist im Profil wiedergegeben. Es hält wiederum eine Frucht - es ist wohl auch eine Orange - in den Händen, während die Mutter zwischen ihren Brüsten eine Zitrone hält. Im Hintergrund auf der linken Seite befindet sich wiederum eine tropische Pflanze, wohl ein Drachenbaum. Es ist nicht festzustellen, ob Paula Modersohn-Becker

solche Pflanzen besessen hat und sie als Atelierrequisiten benutzt hat, oder ob es sich dabei um reine Attribute der Phantasie, etwa in Anlehnung an Gauguins tropische Kulissen, handelt.

Die Frau präsentiert das Kind auf dem Arm, wie es in Gestik und Haltung die Tradition der Marien-Ikone vorschreibt. Dieses religiöse Thema wird jedoch allein durch die Nacktheit der Figuren und die beigegebenen Früchte als Bildattribute profaniert. Ist die Orange in den Händen des Kindes als christliches Insignum der Weltkugel entschlüsselt worden, so hat man in der formalen Analogie der Zitrone zu den Brüsten der Frau ein archaisch mythisches Zeichen für Fertilität sehen wollen.²⁸

Es handelt sich in diesem Akt wiederum um eine Symbolsprache der Malerin zur Verdeutlichung der Einheit von Mensch und Natur als gleichberechtigte Formen, die miteinander korrespondieren und nebeneinander existieren. Diese Anschauung ist Paula Modersohn-Becker bereits durch Cézanne vermittelt worden, aber auch durch die Kunst der Nabis in ihr Werk eingeflossen.

Vergleichbar mit Paula Modersohn-Beckers Bild ist das Mutter-Kind-Motiv in Gauguins Bild "L'Offrande" (Anbetung) aus dem Jahre 1902 (Abb. 39). Beiden Bildern ist eine große Vereinfachung der Form zueigen. Die Gliedmaßen sind zwar ausformuliert, nicht aber über die Grenzen ihrer Erkennbarkeit hinaus. Auffällig ist besonders die Ähnlichkeit in der Gestaltung der Kinderarme und -füße, deren geometrische Formen von beiden Malern durch eine dunkel abgesetzte Kontur umschlossen werden. Auch Gauguins Bild schildert ebenso wenig die Innigkeit einer Mutter-Kind-Beziehung. Mutter und Kind haben keinen Blickkontakt zueinander, ihr Blick geht in die Ferne. Gemeint ist auch bei Gauguin

diese Einheit von Mensch und Natur, er erreicht diese Symbolik auch durch die Farbgestaltung, die er wiederum nach seinem Prinzip der Orchestrierung der Farbe einsetzt. Die körperlichen Teile von Mutter und Kind, das Schilfdach im Hintergrund, die Palme sind in den auf dem Farbkreis benachbarten Farben Rot-Orange-Gelb gehalten. Besonders das Rot-Orange kehrt in den Körperteilen der Mutter, wie in der Brustwarze, an den Armen, Händen, aber auch an den Wangen und am Gesäß des Kindes wieder. Farbe ist als kontinuierheitsbildendes Element eingesetzt.

Paula Modersohn-Becker ist sich dieser Bestimmung von Farbgestaltung ebenso bewußt. Radikal setzt sie ein Orange fast kreisförmig auf die Wangen der beiden Figuren, das Orange kehrt außerdem in den Brustwarzen und am Fuße des Kindes wieder. Das Grün der Pflanze findet sich, mit Gelb aufgehellte, unter anderem im Haarschopf des Kindes, in der linken Schulter der Mutter und als Farbflecken im Hintergrund wieder.

Die Malerin gelangt hier über die Cézannesche Modulation von Farbe hinaus zu einem fast abstrakten Farbeinsatz, der in einem anderen Mutter-Kind-Akt in seiner Radikalität noch übertroffen wird. Es ist das Bild "Knieende Mutter mit Kind an der Brust" aus dem Jahre 1907 (Abb. 38). Eine Mutter kniet auf einer weißen kreisrunden Scheibe und stillt ihr Kind. Rund um die Scheibe hat Paula Modersohn-Becker Orangen arrangiert. Das Motiv wird flankiert von zwei tropischen Blattpflanzen, wohl Gummibäumen, in Blumentöpfen. Auffällig ist das Vorherrschen der geometrischen Form des Kreises. Diese Form findet sich in den Früchten, in der Scheibe, in der Brustwarze der Mutter und auf der Wange des Kindes. Die Kopfform des Kindes ist ebenfalls ein Kreissegment, ebenso die Rundung der Armhaltung des

Kindes sowie die Brust der Frau selbst. Alle übrigen Formen sind aufs Einfachste reduziert. Die Körper von Frau und Kind sind durch große, gegeneinander abgesetzte Farflächen gebildet. Wo Körperteile aneinanderstoßen bzw. sich überschneiden, werden die Grenzen durch eine Konturlinie angegeben, um die Form zu verdeutlichen und zu organisieren. Die Gesichter sind fast maskenhaft stilisiert, besonders das der Frau, deren Schädelform grotesk überbetont ist und in seiner dunklen Farbigkeit sehr abstrahiert ist. Das Kolorit, welches Paula Modersohn-Becker hier einsetzt, entspricht der Gauguinschen Palette, beispielsweise in seinem Bild "Woher kommen wir - was sind wir - wohin gehen wir?" von 1897. Auch Paula Modersohn-Becker erreicht eine Orchestrierung von Violett-Blau und Grün im Hintergrund, von dem sich der Frauenkörper in seiner Fleischfarbe, die jedoch auch mit verschiedenen Violettönen vermischt scheint, abhebt. Die Farbe Orange erscheint vor allen Dingen in den Kreisformen der Früchte, der Brustwarze, der Kinderwange und in der Rundung der Armbeuge.

Dieser Mutter-Kind-Akt ist die letzte und monumentalste Version dieses Motivs, in dem sich die Transponierung des Themas ins Visionäre deutlich zeigt.²⁹ Das Bild hat keine Abbildfunktion mehr, es ist die Realisation einer Sehweise zugunsten der Einheit von Körper und Ding, von Mensch und Natur, die dem Cézanneschen Prinzip der "Réalisation de mes Sensations" ähnlich ist, daß der Maler mit Hilfe der Zeichnung und der Farbe seine Empfindungen und Wahrnehmungen konkretisiert.³⁰ Ebenso hat Gauguin nicht seine Aufgabe darin gesehen, die Natur wiederzugeben, sondern sie neu zu schaffen. Für ihn zählte ebenfalls nicht die materielle Wahrheit, sondern seine eigene Empfindung. In einem

Brief an seinen Freund Emil Schuffenecker schreibt er: "Kopieren Sie nicht zuviel vor der Natur. Die Kunst ist eine Abstraktion, die Sie aus der Natur herauslesen müssen, indem Sie von ihr träumen. Denken Sie mehr an das Schöpferische als an das Ergebnis."³¹ Das Wesentliche der Lehre Gauguins ist also, daß die Idee vor dem Sinneseindruck des Auges den Vorrang hat, daß die Imagination bedeutender ist als die Repräsentation. Gauguin will durch die Natur hindurch nicht die unmittelbare Sensation sichtbar machen wie etwa die Impressionisten, sondern eine dauerhafte Erscheinung bzw. Empfindung.³²

Wenn man im Falle der Malerin Paula Modersohn-Becker von Selbstidentifikation in ihren Bildern spricht, so sollte nicht der Wunsch nach Weiblichkeit und Mutterschaft, "der gemalte Schrei nach dem Kinde"³³, ihre Kunst rechtfertigen, sondern die Einreihung ihres Daseins in die allumfassende Natur, etwa im Sinne Georges Braques: "Ich möchte viel lieber im Einklang mit der Natur sein als sie nachahmen."³⁴

VI. Die Stilleben-Malerei unter dem französischen Einfluß

1. Die Entwicklung eines neuen Bildthemas

Um das Jahr 1903, also nach der zweiten Paris-Reise Paula Modersohn-Beckers, findet sich eine erste Massierung von Stilleben in ihrem Werk. Die Beschäftigung und Auseinandersetzung mit dieser Bildgattung geschieht von dieser Zeit an konsequent bis zu ihrem Tode. Etwa 70 Bilder ihres Gesamtwerkes an Öl- Tempera-Bildern gehören in die Gattung des Stillebens. Hier stellt sich die Frage nach dem plötzlichen Auftauchen ganz neuer Bildmotive in ihrem Werk. Ebenso wie die Aktmalerei nicht zu den Sujets der Worpsweder Maler gehört hat, sind auch die Stilleben nicht auf Einflüsse der Künstlerkollegen oder gar des Ehemannes Otto Modersohn zurückzuführen. Der Impuls zur Stillebenmalerei muß durch die Paris-Reisen der Malerin initiiert worden sein. Günter Busch sieht hier Cézanne als Schlüsselfigur dieser Entwicklung.¹ Peter J. Harke erklärt diese Bildgattung im Werke Paula Modersohn-Beckers als "Ausdruck eines Hochgefühls in einer persönlichen, selbstgestalteten Umgebung, in einer scheinbar äußerlich wie künstlerisch erkämpften Unabhängigkeit." Weiterhin interpretiert er sie als Anstoß, sich bewußt oder unbewußt thematisch in offenen Widerspruch zu den Malern der Worpsweder Künstlerkolonie zu begeben.²

Daß sich die Malerin nie wirklich zu der Worpsweder Künstlerkolonie zugehörig gefühlt hat, ist bereits zu Beginn dieser Arbeit anhand ihrer Tagebucheinträgen und Briefe erläutert worden. Es ist aber nicht evident, daß sie bewußt Motive ausgewählt hat,

um sich von der Worpsweder Tradition abzusetzen. Sie mag mehr oder weniger gespürt haben, daß sie in der Umgebung Worpswedes in ihrer künstlerischen Entwicklung begrenzt war.

Ihr Hang zur Stillebenmalerei mag zwar vom Sujet an sich her auf Cézannesche Anregungen zurückgehen, jedoch hat die Malerin auch von jeher ein ihr ganz eigenes Dekorationsbedürfnis besessen, welches, wie die vorher besprochenen Bilder gezeigt haben, durchaus mit der gestalterischen Intention einherging. "Durch die Intensität ihres Anschauens und Gestaltens, d.h. durch den bildnerischen Akt, der die Natur in ihrer einfachsten Existenz enthüllt, erlangen die abgebildeten banalen Gegenstände eine ungewöhnliche Präsenz, eine dingliche Dichte und Würde, die ihnen im alltäglichen Umgang nicht eigen zu sein scheint."³

Dieses übersteigerte Verhältnis zu den kleinsten und banalen Dingen des Alltags manifestiert sich in dem gegenseitigen Briefwechsel mit dem Dichter Rainer Maria Rilke. Es ist deshalb nicht auszuschließen, daß ihre Anregung zur Stillebenmalerei auch dort eine Quelle hat. So schreibt der Dichter an Paula Modersohn-Becker: "Denken Sie, liebe Paula Becker, ich hatte auf meinem Schreibtisch einen Kupferkrug, darin Georginen in der Farbe alten Elfenbeins, leise gilbende Georginen, standen, gerade so, daß die phantastischen, wunderbaren Blätter des Kohls nur dazu gesteckt werden mußte, damit ein Wunder geschähe. Es ist geschehen und wirkt. - Auf der zu dem Bücherregal gebauten Bank war ein hohes schlankes Glas mit einigen Hagebuttenzweigen aufgestellt, dort fügten sich die schweren Dolden der Vogelbeeren ein, und zu Föhrenzweigen reimten die großen gelben und goldenen Blätter sich, diese großen Kastanienblätter, die wie ausgespannte Hände

des Herbstes sind, welche Sonnenstrahlen ergreifen wollen."⁴

Der Beginn der Stillebenmalerei im Werke Paula Modersohn-Beckers beginnt bereits im Jahre 1900 mit ihren beiden Bildern "Stilleben mit Milchkännchen und Apfelsinen" und "Stilleben mit Blauweißem Porzellan". Das erstere der beiden Stilleben ist wohl in Paris entstanden, eine typisch französische Milchkanne und eine Trinkschale (bol) weisen daraufhin. Das "Stilleben mit Blauweißem Porzellan" ist entgegen der Auffassung von Gustav Pauli und den Herausgebern des Bremer Ausstellungskataloges von 1976 nicht Pariser Ursprungs.⁵ Photos der Malerin aus ihrem Worpsweder "Lilienatelier" auf dem Brünjes-Hof zeigen dieses groß-ornamentale Muster einer stilisierten Lilie.

Das erste bekannte "Stilleben mit Milchkännchen und Apfelsinen" steht noch ganz in der Tradition der Stillebenmalerei, wie sie beispielsweise von Chardin bekannt ist. Die Gegenstände stehen vor einem fast schwarzen Hintergrund. Illusionierende Lichtreflexe, die von einem definierbaren Lichtbündel bezogene Plastizität der Dinge, die glatte, dichte Malweise, die fast tonale Farbigkeit und der Firnisüberzug lassen an die Tradition alter Meister denken.⁶ Auch das zweite Stilleben aus dem Jahre 1900 besitzt noch diesen abbildhaften Effekt. Ein gedeckter Tisch als Symbol für Gastlichkeit bzw. Häuslichkeit ist hier thematisch. Wiederum sind Lichtreflexe und die Materialität der Dinge berücksichtigt.

Eine vermehrte Beschäftigung mit Stilleben ist bei Paula Modersohn-Becker ab 1902 zu verzeichnen, wüber Otto Modersohn in seinem Tagebuch berichtet: "Ich bin wirklich überrascht über Paulas Fortschritte in diesem Winter. Wenn sie sich so weiter ent-

wickelt, bin ich sicher, daß sie mal etwas sehr Feines in der Kunst leisten kann. Zunächst ist sie durchaus persönlich, nichts Conventionelles, Hergebrachtes, wie doch fast alle Malerinnen haben, in Form, Farbe, Stoff, Behandlung - das ist mir das beste Zeugnis für ihren wirklichen künstlerischen Beruf. (...) Sie hat dann einige Stilleben und einen Kopf auf Tafeln gemalt, alle originell in der Farbe. Vor allem freue ich mich, daß sie viel intimer, tiefer geworden ist, früher malte sie sehr oberflächlich."7

Paula Modersohn-Becker steht 1902 am Beginn einer Entwicklung in der Stillebenmalerei, die durch den Einfluß der französischen Avantgarde vorangetrieben wird und im Spätwerk ein Stadium erreicht, welches sich bereits mit Werken von Matisse oder auch Macke, also Expressionisten, prototypisch vergleichen läßt. In ihren Stilleben betreibt die Malerin ein sehr intensives Studium der gegenständlichen Dingwelt. Ausgehend von der Realität, experimentiert sie mit dem Wirklichkeitsbild, das sie bis hin zum ihr Wesentlichen reduziert bzw. hervorhebt. So sind die darauffolgenden Stilleben zunächst mit einer Fülle von verschiedenen Gegenständen arrangiert. Eine regelrechte Stilleben-Bauerei setzt ein. "Ich muß einmal ganz merkwürdige Farben malen. Ich hatte gestern ein breites, silbergraues Atlasband auf meinem Schoße liegen, das begrenzte ich mit zwei in sich gemusterten schwarzen Seidenbändern. Und darauf legte ich eine kleine, stumpfe, flaschenblaugrüne Sammetschleife. In den Farben, da möchte ich wohl etwas malen."8 Leider ist kein Stilleben bekannt, welches mit dieser Planung übereinstimmend wäre. Jedoch zeigt auch das "Stilleben mit Perlen und Vasen" (Abb. 40) die zeitliche Nähe zu dieser Tagebucheintragung, ebenso aber dieses

Arrangieren von Gegenständen.

Auf einem gelben Tuch hat die Malerin eine gräulich-blau-gestreifte, bauchige Vase mit weißen und rosa Blüten, eine Kupferschale, aus der eine lange Perlenkette heraushängt, und eine gräuliche Halsrüsche an rosa Bändern zusammengestellt. Der Hintergrund ist auf der linken Seite dunkelbräunlich, er wird aber gänzlich von den Blüten und grünen Blütenblättern beherrscht, während die rechte Hintergrundseite blau erscheint, durch verschiedene Lasuren und Kritzelspuren etwas diffus. Insgesamt zeigt das Bild eine formale und farbliche Durchdringung aller dargestellten Objekte, so daß man hier von einem sehr geschlossenen Arrangement sprechen kann. Beginnt man dieses Bild von oben links zu "lesen", so wird man von dem dunklen Hintergrund sofort auf die Blüten und somit auf die Vase gelenkt, die durch die kleine Kupferschale angeschnitten wird. Arabeskenhaft stilisierte Blütenranken auf dem Tuch schließen den Kupfertopf und die heraushängende Perlenkette wiederum so ein, daß der Blick des Betrachters nicht nach unten aus dem Bild abwandert. Auch die Halsrüsche, deren Seidenbänder vom unteren Bildrand angeschnitten werden, wird durch das stilisierte Blütenmuster am unteren rechten Bildrand und die Blüte in der Bildmitte, die farblich mit ihr korrespondieren, an die große Gruppe gebunden. Das Bild zeigt insgesamt eine sehr flächenbetonende Gestaltungsweise, das Herabrutschen des Vordergrundes deutet sich nur verhalten an, es wird, wie bereits erwähnt, noch durch das ornamentale Muster verhindert. Vom Dekorativ-Ornamentalen her zeigt das Bild bereits eine gewisse Nähe zu den Nabis, vor allem dieses Miteinander aller Objekte durch das Ornamentale findet sich in der Nabis-Kunst. Auch von der farblichen Komposition her steht die-

ses Stilleben den Nabis nahe. Das Zusammenspiel von Gelb, Rosa, Blau und Grün findet sich häufig bei Pierre Bonnard und Edouard Vuillard.

In den Stilleben der folgenden Zeit versucht Paula Modersohn-Becker durch formale Anordnungen und größere malerische Dichte die eher kleinteilige Malstruktur aus den Vorjahren zu übertreffen. Zunächst ist es das Probieren mit Rundformen. Mächtige Rundformen von Kürbissen oder Melonen und die kleineren dazu arrangierten Äpfel und Apfelsinen bestimmen die Komposition. Schwere Falten großer Decken oder Tücher bilden zu den Formen der Früchte ein kompositionelles Gegengewicht. Durch das Heranrücken der Grundfläche an den unteren Bildrand und durch die in Aufsicht gemalten Dinge, die zumeist die gesamte Bildfläche füllen, wird eine genaue Erfahrbarkeit der räumlichen Verhältnisse vermieden, wodurch die Malerin ihren Bildern etwas Unmittelbares zukommen läßt. Durch das Hochklappen des Grundes fügt sie ihren Kompositionen gleichzeitig eine labile Komponente hinzu. Diese Stilmittel sind auch den Stilleben Cézannes zueigen. Auch eine Objektivierung der unterschiedlichen Materialität der Dinge versucht Paula Modersohn-Becker wie Cézanne zu erreichen, indem sie innerhalb der malerischen Struktur Stoff, Fruchtfleisch, Keramik und anderes gleich behandelt und so die Individualität der materiellen Dingwelt zugunsten einer großen Einheit aufhebt. Auch treten die Gegenstände häufig über den Bildrand hinaus bzw. werden von ihm abgeschnitten. Sie werden dadurch beliebig erfahrbar und fortsetzbar, nicht nur als flüchtige Impression, sondern als dauernd erfahrbare Erscheinung.

Daß sich Paula Modersohn-Becker ihrer Ziele nicht von vornherein bewußt ist, beweisen viele Stilleben, die mehr ein Rückschritt in der Entwicklung

als ein Weiterkommen bedeuten. So existieren weiterhin Stilleben, die einen gedeckten Tisch, im symbolischen Sinne als eine Einladung zum Mahl darstellen, neben solchen, die den Menschen eliminieren und nur dem Zweck der ästhetischen Betrachtung dienen.

2. Die Stilleben von 1905

Besonders ab 1905 fließen Elemente Cézannescher Stilleben in die Bilder Paula Modersohn-Beckers ein. An erster Stelle sind hier motivische Übereinstimmungen zu nennen. Auch Paula Modersohn-Becker beschränkt sich bei der Auswahl ihrer Motive auf die wenigsten Dinge des Eßtisches, der Küche und des Alltags. Zum Teil sind es unwichtige Objekte, die sie nach Farb- und Formwerten auswählt und in einen Bildzusammenhang bringt. Das zerknitterte, in Falten drapierte Tischtuch, welches sie jetzt häufig als Unterlage ihrer Malobjekte wählt, schließt, wie auch im Sinne Cézannes, eine Bestimmung der Gegenstände zum Gebrauch aus.

Das "Stilleben mit gelbem Krug" aus dem Jahre 1905 (Abb. 41) zeigt erste Impulse Cézannescher Stilleben-Manier. Arrangiert hat die Malerin hier ein zweihenkliges Tongefäß, eine runde, grünliche Schale und darum herum eine Porreestange, einen Blumenkohl, eine Blüte (Aster), ein Bouquet Garni und eine einzelne Möhre, ganz belanglose Gemüse und Gefäße also, die ihr wert schienen, gemalt zu werden. Dabei stehen das Gemüse und die Gefäße in keinerlei zweckdienlichem Verhältnis zueinander, sie sind lediglich Mittel der Komposition. Die Dinge stehen bzw. liegen auf einem hellen, leicht in Falten gelegten Tuch vor einem dunklen Hinter-

grund. Das Tuch hebt sich in einer leichten Bogenform vom Hintergrund ab. Das Bild bekommt durch die längliche Form der Porreestangen, die diagonal zu den Bildkanten liegen, einen dynamischen Zug nach rechts unten. Im Gegensatz dazu steht jedoch die mächtige Form des Henkelkruges, der von den Henkeln an auch den dunklen Hintergrund beherrscht. Die sehr verhalten gegebenen Steilfalten des Tuches bewirken ebenso das Herabziehen zum unteren Bildrand. Die kleine Möhre auf der rechten Seite und die Porreestange auf der linken Seite sind in ihrer diagonalen Ausrichtung identisch und stellen sich dieser Bewegung der Tuchfalten wieder entgegen, vor allem die unscheinbare Möhre verweist in ihrer spitzzulaufenden Form wieder auf die Bildmitte. Die neben dem Krug scheinbar liebevoll hingelegte Blüte ist nicht ein dekoratives Beiwerk, sondern hat die Funktion, die symmetrische Anordnung der Komposition zu stützen. Sie ist quasi das Pendant zum Blumenkohl.

Paula Modersohn-Becker setzt auf die Gefäße kleine weiße Farbflächen als Lichtreflexe, genau in der Weise, wie Cézanne seinen Äpfeln oder Gefäßen diese hellen Flecken als Zeichen der Beleuchtungssituation auferlegt. Auffällig ist in ihrem Stilleben noch die Betonung des Durchmessers der Möhre im Bouquet Garni durch eine kreisrunde Kontur, überhaupt die Umschließung des Gemüsesträußchens durch eine breite Halbkreisform. Bemerkenswert ist auch, daß der rechte Henkel vom oberen Bildrand leicht abgeschnitten wird.

Vom Kolorit her ist die Malerin eher den Lokalfarben verpflichtet. Dieses Bild zeigt wieder den pastosen Farbauftrag der Öl-Tempera-Farbe, die in ihrem Trockenprozeß eine raue Oberfläche ergibt. Der Hintergrund ist durch leichte Pinselschraffuren

belegt. Auch die Blüte, die wahrscheinlich nachher hinein gemalt worden ist, ist in einer kleinteiligen Malstruktur wiedergegeben. Ansonsten kann man in diesem Bild keine Betonung von unterschiedlichem Materialcharakter erkennen.

Der Cézannesche Einfluß, der sich in diesem Stilleben noch sehr vage ausdrückt, findet in den nachfolgenden Stilleben Paula Modersohn-Beckers aus dem Jahre 1905 mehr und mehr Niederschlag.

Die Unmittelbarkeit der Anschauung ist besonders in ihrem "Stilleben mit Rhododendronbusch" (Abb. 42) präsent. Der Rhododendronbusch, der allein zentrales Thema eines Stillebens sein könnte, ist hier kaum von Interesse, er wird vom Motiv durch den oberen Bildrand abgeschnitten.⁹ Das Bild zeigt außerdem eine Verunklärung der räumlichen Perspektive. Ein Tiefenzug wird einmal verstellt durch den vagen Übergang vom weißen Tuch zum Hintergrund auf der rechten Seite - hier scheinen die Farben fast ineinanderzulaufen- zum anderen durch den schwer definierbaren kastenartigen Aufbau auf der linken Seite. Das Motiv verleitet dazu, dem Bild einen symbolischen Anspruch zugrunde zu legen. Die verloschene Kerze als Symbol der Vergänglichkeit alles Irdischen steht im Gegensatz zu einem blühenden Rosenstrauch als Symbol des Lebens. Auffällig ist dabei, daß das Ende des Kerzenstumpfes auf der gleichen horizontalen Linie, parallel zum oberen Bildrand, liegt wie der Beginn der Blütenblätter. Sie erheben sich genau über dem Kerzenstumpf. Das würde bedeuten, daß dem Stilleben doch ein Zweck innewohnt. Das Motiv des Kerzenleuchters kommt jedoch in Paula Modersohn-Beckers Stilleben häufiger vor, beispielsweise im "Stilleben mit venezianischem Spiegel" von 1903, im "Stilleben mit Äpfeln", im "Stilleben mit Robbia-Putto", im "Stil-

leben mit weißer Lampe" von 1904 und auch noch 1907 im "Stilleben mit Krug, Leuchter und Früchten". Man könnte geneigt sein, diesen Gegensatz von Leben und Tod auch in dem "Stilleben mit Robbia-Putto " zu sehen, wo Paula Modersohn-Becker diesen Leuchter mit einer erloschenen Kerze einem Gipsputto in der Form eines Wickelkindes gegenüberstellt. Jedoch beweisen die anderen genannten Stilleben mehr, daß es um den Reiz der Form an sich geht, in diesem Fall um das Ruhen verschiedener Kreis- bzw. Ellipsenformen auf einem quadratischen Sockel. Der Blumentopf gibt ja ebenso eine Reihung von geometrischen Formen wieder. Beide Interpretationen sind hier möglich.

Im "Stilleben mit Kürbis" (Abb. 43) kommt die Malerin Cézanneschen Kompositionsprinzipien noch näher. Auf einem Tisch ist ein rot-weiß kariertes Tuch in Falten gelegt. Beherrscht wird das Motiv von der mächtigen kreisrunden Form einer angeschnittenen Wassermelone, das herausgeschnittene Stück liegt in einer Halbkreisform darunter. Links neben der Melone befindet sich, wohl aber nicht mehr auf dem Tuch stehend, ein runder Teller mit Äpfeln. Vier einzelne Äpfel sind außerdem noch vorne auf dem Tuch platziert. Dieses Stilleben demonstriert, wie sehr die Malerin die Prinzipien Cézannes von Ordnung und Harmonie verarbeitet hat. Das zufällig wirkende Arrangement ist sorgfältig als Komposition erdacht.

Wie oftmals in Cézannes Stilleben ist auch in Modersohn-Beckers Bild die vordere Tischkante unter dem Tuch gebrochen, die Tischkante, die links im Bild sichtbar wird, korrespondiert nicht mit der, welche durch Schattenmodellierung unter dem Tuch zu sehen ist. Überhaupt ist die gesamte Rechteckform des Tisches verzerrt. Die obere linke Tischkante steht in keinem flächensymmetrischen Verhältnis zur

unteren. Es gibt also für den Betrachter mehrere Blickwinkel. Sie machen ihn darauf aufmerksam , daß die Bildfläche die wahre Realität ist.

Die Malerin hat in diesem "Stilleben mit Kürbis" die geometrischen Formen des Kreises und der Ellipse verwendet. Eine Skizze (siehe Abb. 44) soll diese Formenkomposition verdeutlichen. Da in der Geometrie eine Affinität zwischen Kreis und Ellipse besteht - die Ellipse kann aus dem Kreis gewonnen werden und umgekehrt - scheint es sich hier um eine exakte Planung der Formen seitens der Malerin zu handeln. Auch das angeschnittene Stück Melone bildet die Hälfte einer ellipsoiden Form . Wichtig ist noch zu erwähnen, daß sich alle diese Formen gegenseitig berühren bzw. überschneiden, was der Gesamtkomposition einen stabilen Rahmen verleiht. Das Zusammenspiel von kreisrunden und ellipsoiden Formen findet sich in vielen Stilleben Cézannes ebenso. Paula Modersohn-Becker muß sich dieser ihnen inwohnenden Geometrie bewußt gewesen sein.

Auch das Kolorit in ihrem "Stilleben mit Kürbis" ist deutlich an das Cézannes angelehnt. Die Komplementärkontraste von Orange, Blau, Rot und Grün sind hier gegeben. Die Schatten erscheinen als violette Farbflächen. Auch setzt die Malerin hier und da auf einen Apfel einen grünen Farbflecken, um den Apfelteller herum erscheinen wiederum blau-grüne Farbflecken. Farbe ist hier also auch ein kontinuiertätsbildendes Element der Einzeldinge untereinander eingesetzt. Form und Farbe sind in einen harmonischen Einklang gebracht.

Ein anderes Bild Paula Modersohn-Beckers, das "Stilleben mit Früchten" (Abb. 45), ebenfalls aus dem Jahre 1905, zeigt auch den Einfluß Cézannes in deutlichem Maße . Der Vergleich dieses Bildes mit Cézannes "Stilleben mit Apfelkorb" ist in der Litera-

tur über Paula Modersohn-Becker häufig angesprochen worden, besonders Peter J. Harke geht auf diesen Vergleich ein.¹⁰ Günter Busch hält es für "eines der schlüssigsten Beweisstücke für die Einwirkung Cézannes auf die deutsche Malerin".¹¹ Hier ist hinzuzufügen, daß sich Paula Modersohn-Becker auch in diesem Stilleben durch die Organisation von kleinen Formen durch eine umschließende große Form um eine Straffung und Ordnung der Komposition bemüht. Es handelt sich wiederum um das Spiel mit ellipsoiden und runden Formen. Ein großer Henkelkorb, mit Äpfeln gefüllt, steht auf zwei, auf einem Tisch drapierten Tüchern. Links neben ihm ist eine Gruppe von fünf Äpfeln, einem Henkelkrug und zwei Bananen arrangiert. Rechts neben dem Korb liegen noch ein weiterer Apfel und eine Banane. Alle Objekte scheinen zufällig hingelegt. Eine Umschließung der Einzelformen mit einer Konturlinie macht jedoch einen geplanten Bildaufbau sichtbar. Fasst man die Gruppe links mit einem Umriß zusammen, so ergibt sich eine ellipsoide Form, der Rand des Henkelkruges, die Banane und auch die außen liegenden Äpfel liegen auf der Bahn dieser Ellipse. Auch der Henkelkorb bildet zwei Ovalformen, welche in Ausrichtung der ovalen Kontur, die man um den einzelnen Apfel und die Banane rechts im Bild beschreiben könnte, ähnlich sind. Harke hat bereits sehr richtig festgestellt, daß die Rund- und Bogenformen der Früchte, des Korbes und des Henkelkruges im Kontrast zu dem länglich linearen Charakter der vorderen Faltenführung in den beiden Tischtüchern stehen.¹²

Projiziert man nun eine senkrechte Mittelachse in das Bild hinein (siehe Skizze Abb. 46), so ergibt sich eine Ausrichtung mehrerer Steilfalten auf einen Fluchtpunkt, der auf der Bildmittelachse liegt.

Diese perspektivische Sehweise wird in Modersohn-Beckers Bild durch die schräg zum Bildrand verlaufenden Tischkanten deutlich verunklärt. Es existiert also eine flächige Ordnung und eine räumliche Ordnung im Bild. Es ist aber nicht der Fall, daß das Bild einmal in der Fläche und dann als Raum organisiert ist, die Disposition der körperlich erscheinenden Gebilde in der Fläche und die Anordnung dieser Körper im Raum sind vielmehr in Bezug auf die künstlerische Form ein und dasselbe. Kurt Badt schreibt über die Raumauffassung Cézannes: "Cézannes Raumbilder sind ebenfalls perspektivisch gesehen, er verwendet die perspektivische Verjüngung und die Konvergenz der Fluchtlinien. Aber beides nicht als Grundlegung für ein Bild, sondern untergeordnet unter den zwischen den Dingen selbst kontinuierlich hergestellten Zusammenhang und in dessen Dienst."¹³

3. Die Stilleben von 1906

Auch in der Entwicklung der Stillebenmalerei läßt sich eine Veränderung der Formensprache in der Kunst Paula Modersohn-Beckers um 1906 feststellen. Im "Stilleben mit Birnen" (Abb. 47) nimmt die Malerin zwar nochmals vom Motivischen und Kompositorischen her Cézannesche Gestaltungsprinzipien auf, die in seinem gleichnamigen Stilleben von 1895/1900 (Abb. 48) enthalten sind, jedoch ist von der Zeit an bereits die Einführung einer umschließenden Kontur auch in ihren Stilleben zu verzeichnen. Die Malerin erreicht in diesem Stilleben durch die totale Vernachlässigung der räumlichen Situation einen hohen Abstraktionsgrad. Das, im Gegensatz zu ihren anderen Stilleben, sehr kleinformatige Bild (21x27 cm) zeigt einen Teller mit vier Birnen, links daneben einen Eierbecher mit einem Ei. Die

halbmondartige Form, die das Ei umschließt, ist bereits nicht mehr gegenständlich qualifizierbar, ebenso ist es nicht deutlich, ob es sich bei der Standfläche um einen Tisch vor einer Wand oder um eine andere Raumsituation handelt, der Hintergrund ist nur noch als abstraktes Liniengefüge sichtbar. Während in Cézannes Stilleben die Tischfläche von rechts oben nach links unten zu verlaufen scheint, praktisch in Divergenz zu den beiden aufstrebenden bandartigen Farbflächen darüber, ist bei Modersohn-Becker eine Beziehung von Räumlichkeit zur Bildfläche nicht mehr möglich. Die oberen beiden Farbflächen sind nur als waagerechte bildrandparallele Streifen zu konstatieren. Die dritte schmale Farbfläche, die durch ihre Verjüngung zur linken Seite hin einen Anhaltspunkt für Räumlichkeit geben könnte, wird durch die halbrunde Form über dem Ei aufgehalten. Alle Objekte, also die Birnen, Eierbecher und Ei, der Teller werden in ihrer Formhaftigkeit durch eine dunkle Kontur betont. Das Bild beweist die Nähe zu Cézanne, aber gleichzeitig schon die Entfernung von ihm.

Die Unmittelbarkeit der Anschauung, die sich um 1906 auch in Paula Modersohn-Beckers Akten und Mutter-Kind Akten darbietet, erscheint jetzt auch in den Stilleben. Alle Objekte werden auf das Einfachste in ihrer Formhaftigkeit reduziert, Schatten werden nicht mehr herausmodelliert, die Farben bekommen mehr Leuchtkraft, orientieren sich mehr an Gauguins Kolorit, die Ausdruckskraft der Linie gewinnt mehr und mehr an Bedeutung.

Ihr "Stilleben mit Blattpflanze, Zitrone und Apfelsine"(Abb. 49) mag dafür ein Beispiel sein. Eine Blattpflanze im Tontopf steht auf einem Unterteller, davor ist eine Orange platziert, rechts neben dieser eine Zitrone und davor ein Eierbecher mit

blauen Vergißmeinnicht-Blüten. Das Bild zeigt rechts im Hintergrund ein ähnlich abstraktes Liniengefüge wie im "Stilleben mit Birnen", es hat fast den Anschein als habe die Malerin hier ein Winkelmaß benutzt. Das Liniengefüge steht im rechten Winkel zu den Bildrändern. Alle Tiefenzüge, die durch die Falten des Tuches gegeben sein könnten, werden von der Gruppe der dargestellten Objekte verstellt. Diese sind enger aneinander gebunden als die in den vorher besprochenen Stilleben. Diese taktile Nahsicht der Dinge bewirkt eine große Geschlossenheit der Form. Alles berührt bzw. überschneidet sich, ohne jedoch die Selbständigkeit der innewohnenden Form aufzugeben.

Trotz der sehr flächigen Malweise, die die Raumperspektive vermeidet, gibt es durch das Arrangement ein Vorne und Hinten im Bild und zwar durch das Aneinanderbinden eines Gegenstandes an den anderen. Der Eierbecher im Vordergrund leitet zu den beiden Früchten über, die Orangen wiederum zur Blattpflanze und diese durch ihr rechtes herausragendes Blatt zum Liniengefüge des Hintergrundes. Hier zeigt sich die Verwandtschaft mit der Schule von Pont-Aven, besonders mit einigen Stilleben Emile Bernards. Es ist bekannt, daß sowohl Emile Bernard als auch Paul Gauguin große Bewunderer Cézannes waren. Die gemeinsame Begeisterung für diesen Maler aus der Provence brachte die beiden im Jahre 1886 zum ersten Mal in Pont-Aven in der Bretagne einander nahe. Ob Gauguin Emile Bernard die Stilisierung von Formen durch dunkle Konturen nach der Email-Technik, also den Cloisonnismus, gelehrt hat, oder ob es umgekehrt Emile Bernard war, ist in der Literatur sehr strittig. Jedenfalls war es Emile Bernard, der sich schriftlich mit den in Pont Aven errungenen Theorien des Synthetismus

auseinandersetzte. Von Gauguin sind in der Gattung der Stilleben nur einige Bilder bekannt, wo er diesen Cloisonnismus so konsequent einsetzt wie in seinen anderen Bildern.

Eine Gegenüberstellung von Paula Modersohn-Beckers Stilleben und Emile Bernards zeigt Gemeinsamkeiten wie auch Unterschiede, die darauf beruhen, daß die Malerin mit dem Sujet Form und Farbe bereits viel radikaler umgeht. Als Beispiele für die Stillebenmalerei Emile Bernards seien hier seine Bilder "Vasen in grau und Äpfel"(Abb. 50) von 1887 und "Die blaue Kaffeekanne"(Abb. 51) von 1888 genannt. Das Stilleben "Vasen in grau mit Äpfeln" ist von einer wesentlich einfacheren Komposition bestimmt als das Paula Modersohn-Beckers. Vorder- und Hintergrund sind durch einen dreizonigen horizontal und annähernd bildkantenparallelen Aufbau bestimmt. Der Vordergrund ist durch die durchgängige Fläche der gebrochenen Tischkante gegeben. Der Übergang vom Tisch selbst zum hellen Hintergrund dagegen ist nicht durchgängig. Sein Verlauf wird durch die große Form des Kruges verstellt. Rechts hinter diesem verläuft die Abgrenzung zwischen Tisch und Hintergrund wesentlich höher. Emile Bernard verwendet also ebenso das Cézannesche Prinzip der perspektivischen Irreführung. Die Verselbständigung der Einzelformen erreicht er durch die Umschließung aller Objekte mit einer dunklen Konturlinie. Dadurch werden alle Formen voneinander separiert, jedoch durch Überschneidungen und durch eine perspektivische Leserichtung, die auch durch Farbwiederholungen gestützt wird, wieder zu einer organischen Gruppe zusammengefügt. Der Stiel des Apfels im Vordergrund ist gleichzeitig Bildmittelpunkt. In seiner Richtung, aber auch in seiner Farbe, weist er auf die grüne Henkelkanne, von dort wird der Blick über den

dynamischen Bogen des Henkels zum Ausguss gelenkt, welcher sich mit dem großen Henkelkrug berührt. Das ornamentale Muster des Henkelkruges entspricht in seiner Farbigkeit sowohl der kleinen Kanne als auch dem rechts daneben liegenden Apfel. Durch das von links nach rechts verlaufende Rankenmuster wird man ebenfalls zur rechten Bildhälfte geleitet. Auch die beiden Früchte, die vom rechten Bildrand abgeschnitten werden, sind in ihrer Farbigkeit noch deutlich zur Gruppe gehörend. Sie enthalten die gleiche Farbe wie der vordere Apfel und Teile des Ornamentes im Krug bzw. entsprechen der dunklen Tonfarbe desselben.

Trotzdem Emile Bernard hier Komplementärkontraste, z. B. die Gegenüberstellung von Rot und Grün im Apfel, und auch Kontraste von nebeneinander liegenden Primär- und Sekundärfarben verwendet hat, ist seinem Bild längst nicht diese Leuchtkraft von Farben zu eigen wie Paula Modersohn-Beckers. Die Malerin hat durch einen sehr kontrastreichen Farbeinsatz, durch Verwendung reiner Farben im Sinne Gauguins, ein sehr expressives Kolorit erreicht. Sie orientiert sich zwar noch an der Lokalfarbe, durch bewußt gesetzte Kontrast wird diese jedoch in ihrer Wirkung gesteigert.

Ein weiteres Stilleben Bernards, das "Stilleben mit blauer Kaffeekanne" (Abb. 51) zeigt auch bei dem Pont-Aven-Maler eine stärkere Farbigkeit. Günter Busch hat bereits auf die Nähe dieses Stillebens zu Paula Modersohn-Becker hingewiesen, jedoch in Zusammenhang mit ihrem "Stilleben mit Krug" aus dem Jahre 1903.¹⁴ Nach Meinung der Verfasserin ist dieses Stilleben aber noch viel zu traditionell, ein Einfluß Bernards ist nicht deutlich genug. Das "Stilleben mit blauer Kaffeekanne" befindet sich im Besitz der Bremer Kunsthalle, es ist nicht auszu-

schließen, daß Paula Modersohn-Becker dieses auch persönlich gekannt hat.

In Anlehnung an Cézanne bietet auch dieses Bild Emile Bernards verschiedene perspektivische Sehweisen. Die Früchte sind in Aufsicht wiedergegeben, während der Obstteller in Auf- und Untersicht dargestellt ist. Der untere Henkel der Kaffeekanne korrespondiert nicht mit dem oberen. Er ist von rechts gesehen während der gesamte untere Teil der Kaffeekanne frontalsichtig erscheint. Auch sind die Grenzen der Tischfläche nicht eindeutig geklärt. Der Deckelkrug auf der rechten Seite scheint fast nicht mehr auf dem Tisch zu stehen. Er wird im oberen Bereich von der Tischkante angeschnitten. Auch das im Hintergrund der Kaffeekanne drapierte Tuch dient zur Verunklärung des Ortes, an dem man eine Tischecke erwarten würde. Paula Modersohn-Beckers "Stilleben mit Blattpflanze, Zitrone und Apfelsine" unterscheidet sich am deutlichsten in der absoluten Nahsicht der Anschauung von denen Emile Bernards und auch Cézannes. Die Malerin erreicht durch diese Nahsicht eine stärkere Konzentration der Form.

4. Paula Modersohn-Becker als Expressionistin

Die Stilleben von 1907 zeigen bereits eine deutliche Verarbeitung des französischen Einflusses. Die bildnerischen Ziele des "Konstruktiven", die in sich geschlossene Bildordnung, bleiben zwar erhalten, jedoch sind die Bilder mehr durch eine elementare Ausdruckskraft geprägt. Die Rückkehr zum Ursprünglichen und Schlichten, erst von Gauguin und den Nabis angeregt, wird durch die Prägnanz einer lapidaren ausdrucksstarken Formen- und Liniensprache und durch die Intensität reiner, großflächig eingesetzter Farben mehr und mehr definiert, wo-

durch eine bildhafte Ausdruckssuggestion entsteht. Die Eigengesetzlichkeit des Bildes steht nur noch in Korrespondenz mit der Erscheinungswelt.

Das "Stilleben mit Tonkrug und Georginenstrauß" (Abb. 52) mag das Beispiel einer Übergangsphase sein. Großflächig gegeneinander abgesetzte Farbflächen stehen im Gegensatz zu kleinteilig dekorativen Bildelementen, wie sie durch die Fülle von Blumen und Pilzen (?) in dem Henkelkorb und im Ornament der Schale gegeben sind. Durch die sehr flächige Malweise ist der Raumbegriff verstellt. Die Schatten, angegeben durch eine dunklere Farbe um die Schale herum, korrespondieren nicht mit dem Gegenstand selbst. Die Fläche, auf der die Gegenstände arrangiert sind, ist in diesem Stilleben extrem hochgeklappt, die eine Kante der Fläche verläuft horizontal und bildkantenparallel, während die andere diagonal auf diese zuzulaufen scheint. Ein möglicher Tiefenzug ist jedoch durch den Henkelkorb nicht gegeben.

Eine Aneinanderbindung der Formen geschieht zum einen durch Überschneidungen, zum anderen durch farbliche Kontinuität und Kontraste. Das leuchtende Rot des Tuches setzt sich, etwas abgeschwächt, im Rand der Schale fort, wird in der Farbe der linken Blüten (Pilze ?) im Korb wieder aufgenommen und kontrastiert mit dem starken Grün im Hintergrund. Die dunklen, erdhaften Farben des Untergrundes, der linken Wand, des Henkelkörbchens und schließlich die hellere Tonfarbe des Kruges treten durch den Einsatz von kontrastreicheren reinen Farben zurück, so daß man auch in diesem Bild eine lebhaft dynamische Farbgestaltung konstatieren kann.

Der große zweihenklige Tonkrug ist übrigens das am häufigsten benutzte Stillebenrequisit Paula Modersohn-Beckers. Er wird immer der jeweiligen Stilleben-

Situation angepaßt. Hier wird seine Form exakt durch die dunkle Kontur betont, auch im Übergang vom Hals zum Bauchansatz des Kruges. Er erscheint in diesem Bild, im Gegensatz zu anderen Stilleben, wo die Malerin mehr Rücksicht auf seine monumentale Gestalt und Plastizität nimmt, betont flächig.

Ein anderes Bild aus dem Jahre 1907, das "Stilleben mit Birnen"(Abb. 53), zeigt zwar noch unmißverständlich den Einfluß Cézannes, was besonders durch das drapierte Tuch und den roten Vorhang zum Ausdruck kommt¹⁵, jedoch ist durch die Übersteigerung der lokalen Farbigkeit und die Betonung der Objekte durch Konturierung eine Expressivität von Form und Farbe suggeriert.

Paula Modersohn-Becker erreicht durch die formale Vereinfachung alles Dargestellten einen hohen Abstraktionsgrad. Die visuelle Wahrnehmung der Realität wird auf der Bildfläche konkretisiert, quasi versachlicht. Es geht der Malerin in diesem Bild nicht mehr um die dynamische Beziehung von Raum und Fläche, beispielsweise durch perspektivische Irreführung oder Verstellung. Die Raumerfahrung ist offensichtlich, sie unterliegt nur der sachlichen Anschauung der Künstlerin. Die Banalität der dargestellten Objekte wird durch die formale Abstraktion und die expressive Farbigkeit in eine höhere Bedeutungsebene gehoben. Eine gesteigerte Farbigkeit, die sich bereits nicht mehr an der Lokalfarbe orientiert, ist vor allem in den beiden leuchtend roten Birnen gegeben, die mit ihren Stielen aufeinander hinweisen. Die Früchte in der Schale zwischen ihnen dagegen sind, obwohl sie fast im Bildmittelpunkt stehen, überhaupt nicht relevant. Obwohl es sich zumindest bei zwei von ihnen ebenfalls um Birnen handelt, wählt die Malerin nicht die gleiche Farbe. So

kann man annehmen, daß sie bei der Darstellung aller Früchte - mit einzubeziehen ist hier auch die dunkeltonige der Äpfel - die Lokalfarbe verändert hat. Die helle tükisfarbene Vase auf der linken Seite, die ebenso in ihrer Farbigkeit hervorsticht, steht im Gegensatz zu dem dunkelvioletten Ton des Henkelkruges.

Das gleiche Motiv der Fruchtschale kehrt in Paula Modersohn-Beckers "Stilleben mit Zitronen und Apfelsinen" (Abb. 54) wieder. Es mag eines der Art sein, wie es Otto Modersohn beschreibt: "Paula malte gewissermaßen alles als beseeltes Stilleben, das Ding an sich betonend, vom Gegenstand ausgehend." ¹⁶ Die Betonung des "Dings an sich" durch die starke Herausarbeitung der Form ist bereits an Hand einiger Bilder festgestellt worden. Sie beinhalten die Abkehr von der Kunst Cézannes. Die "Beseelung", die Otto Modersohn in den Stilleben seiner Frau festgestellt haben will, bezieht sich wohl auf die subjektive Ausdruckssuggestion, die dem gesamten Spätwerk der Malerin innewohnt. Diese erreicht sie durch verschiedene bildnerische Mittel. Zum einen durch die Betonung des Dings an sich, durch Übersteigerung von Farbe, aber auch durch streng organisierte Konstruktion. Alle diese Mittel sind auch in den Anfängen der abstrakten Kunst, sei es im Kubismus, Fauvismus, oder zu Beginn des deutschen Expressionismus, grundlegend.

In dem "Stilleben mit Zitronen und Apfelsinen" entfällt jede Raumsituation. Es existiert nur die unmittelbare Nähe der dargestellten Objekte. Durch die Suggestion einer fast monochromatischen Farbgebung entsteht eine enge Beziehung aller dargestellten Objekte zueinander. War im Falle Cézannes die Farbe als kontinuierätsbildendes Element eingesetzt, die eine Verbindung der Einzeldinge zueinan-

der und miteinander möglich machte, so bedeutet sie hier die Kontinuität der Dinge selbst. Der Bedeutungshorizont der Farbmonochromie läßt hier fast an die "Pittura metafisica" Giorgio Morandis denken: "Es gibt hier keine Dominanten mehr, keinerlei Hierarchie unter den stummen Akteuren, vielmehr ein Nebeneinander gleichgewichtiger - und damit auch gleich unwichtiger - Elemente."¹⁷

Dieses Bild scheint zwar nicht konstitutiv für die künstlerische Entwicklung Paula Modersohn-Beckers, die nach dem "Vollen, Rauschenden, Erregenden" der Farbe strebte, jedoch ist es auf seine Art fast modernistisch, jedenfalls zukunftsweisend.

Wohl der Tatsache entsprechend, daß das letzte Bild der Malerin, ihr "Stilleben mit "Sonnenblumen" (Abb. 55), noch bei ihrem Tod auf ihrer Staffelei stand, hat man es in der Literatur oft als Höhepunkt ihres Künstlertums, sogar als Abschiedsbild interpretiert. Darüber hinaus mußte es häufig, bedingt durch motivische Übereinstimmungen, dem Vergleich des gleichnamigen Stillebens Vincent van Goghs standhalten. Zwar läßt sich auch eine Verwandtschaft Paula Modersohn-Beckers "Armenhäslerin im Garten" mit van Goghs "La Berceuse" nicht leugnen, jedoch ist gerade "La Berceuse" untem dem Einfluß Gauguins in Arles um 1889 entstanden. Außerdem geht aus den Aufzeichnungen Paula Modersohn-Beckers eher eine Abneigung der Kunst van Goghs hervor.¹⁸ Warum sollte sie ihm in diesem Bild verpflichtet gewesen sein? Ihr Streben nach dem "Vollen, Rauschenden, Erregenden" der Farbe mag sich deshalb nicht auf den lebhaften Farbauftrag van Goghs beziehen, sondern eine Weiterentwicklung in den Expressionismus bedeuten.

ANMERKUNGEN

Zu Kapitel I und II

- 1 Tagebucheintragung, Worpswede 24.Juli 1897, siehe Busch, Günter/von Reinken, Liselotte (Hrsg.): Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern Frankfurt 1979², S. 100f. Briefe und Tagebucheintragen werden fortan aus dieser Ausgabe zitiert und werden nur nach Ort, Datum und Seitenangabe genannt. Das gilt auch für Tagebucheintragen von Otto Modersohn
- 2 Tagebucheintragung, Paris 20.Februar 1903, S.344
- 3 Brief an die Eltern, Worpswede August 1897, S.103f.
- 4 s. ebenda S. 171 Arthur Fitger, Maler, Dichter und Kritiker schreibt in der Weser-Zeitung vom 20.12.1899, S. 2, einen Artikel über eine Ausstellung in der Bremer Kunsthalle, an der u.a. Paula Modersohn-Becker, ihre Worpsweder Malerkollegin Marie Bock sowie Hans Thoma und Leopold Graf Kalckreuth teilnahmen. Mit geradezu vernichtender Kritik wertet er die Arbeiten der beiden Worpsweder Frauen
- 5 Brief an die Tante Cora von Bültzingslößen, Worpswede 7.September 1898, S. 135
- 6 Gisela Götte, Paula Modersohn-Becker, Worpswede, Paris. Clemens Sels-Museum Neuss 1985, S. 7
- 7 Philippe Chabert, Le peintre Paula Modersohn-Becker, in: L'information d'histoire de L'art, Paris 1967, S.228-230 zitiert nach Christa Murken-Altrogge, Der französische Einfluß im Werk von Paula Modersohn-Becker, in: Die Kunst und das schöne Heim, März 1975, Heft 3, 87.Jg.,S. 145ff.

- 8 Brief an die Eltern, Paris 3.März 1900, S. 206
- 9 Brief an Otto Modersohn, Paris 10.März 1905, S.404
- 10 Brief an Clara Rilke-Westhoff, Worpswede 21.Oktober 1907, S. 475
- 11 Loser Zettel, datiert um den 8.Mai 1906, S. 445
- 12 Katharina Hegewisch, Unordnung und früher Tod,
in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.05.1983,
Nr. 124, S.24
- 13 Günter Busch, Paula Modersohn-Becker, Malerin,
Zeichnerin, Frankfurt 1981, S. 10-14 und Paula
Modersohn-Becker zum 100. Geburtstag, Ausstellungs-
katalog, Bremen 1976
- 14 Bernhard Wiegandt (1851-1918) studierte an der
Münchener Akademie, bevor er sich um 1890 in Bremen
niederließ. Über diese Zeichenstunden sind seitens der
Malerin keinerlei Aufzeichnungen vorhanden
- 15 Brief des Vaters an Paula, Bremen 22.September 1892, S. 44f.
- 16 Brief der Mutter an Paula, Bremen 7.Dezember 1892, S.53
- 17 Tagebucheintragung nach dem Examen, 8.September 1895, S. 66
- 18 Da kunstbegabten Frauen der Zugang zu Akademien
in Deutschland weitgehend versperrt blieb, kam
es in der 2.Hälfte des 19.Jahrhunderts zur Gründung von
äquivalenten Lehranstalten für Damen, zu denen auch die
obengenannte Berliner Schule gehörte, die im Jahr 1867
durch Privatinitiative von Künstlerinnen gegründet wurde.
Besondere Wertschätzung wurde hier auf den Unterricht im
Zeichnen, in der Anatomie und Perspektive gelegt. Siehe
dazu: Renate Berger, Malerinnen auf dem Weg ins 20.Jahr-
hundert, Köln 1982, S. 91f.

- 19 Tagebucheintragung, 16.Dezember 1898, S. 148f.
- 20 Brief an die Eltern, Paris, um den 11.Mai 1900, S. 224
- 21 Brief an Otto Modersohn, Paris 2.März 1903, S. 347
- 22 Brief an Otto Modersohn, Paris 17.Februar 1903, S. 339
- 23 Brief an Otto Modersohn, Paris 18.Februar 1903, S. 341
- 24 Tagebucheintragung, Paris 25.Februar 1903, S. 345
- 25 Brief an Otto Modersohn, Paris 22.März 1905, S. 412
- 26 Aus Otto Modersohns Reisetagebuch, 29.März -
7.April 1905, S. 414
- 27 Brief an Herma Becker, Worpswede 21.April 1905, S. 418f.
- 28 Brief an Herma Becker, Worpswede 8.November 1905,
S. 420 f. und Hertha Hesse-Frielinghaus, Paula
Modersohn-Becker im Folkwang-Museum Hagen, in:
Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volks-
kunde, 1977, 55. Band, Heft 1-2, S. 184
- 29 Brief an Otto Modersohn, Paris 2.März 1903, S. 347
- 30 Tagebucheintragung, Paris 24.Februar 1906, S. 434
- 31 Brief an Rainer Maria Rilke, Worpswede 10.August 1907,
S. 472
- 32 Brief an Rainer Maria Rilke, Worpswede 17.Oktober 1907,
S. 475
- 33 Brief an die Mutter, Worpswede 22.Oktober 1907, S. 476

Zu Kapitel III

- 1 Brief an die Eltern, Paris, um den 3.März 1900,
S. 206
- 2 Waldemar Augustiny, Paula Modersohn, Hildesheim
1971, S. 21
- 3 Rolf Hetsch (Hrsg.), Paula Modersohn-Becker.
Ein Bruch der Freundschaft, Fischerhude 1982,
S. 54
- 4 Nach der mündlichen Erzählung von Clara Rilke-
Westhoff, in: H.W. Petzet, Das Bildnis des Dichters,
Frankfurt 1976, S. 166, Anmerkung 7
- 5 Brief an Clara Rilke-Westhoff, Worpswede
21.Oktober 1907, S. 475
- 6 Christa Murken-Altrogge, Der französische Einfluß
im Werk von Paula Modersohn-Becker, in: Die Kunst
und das schöne Heim, München 1975, 87.Jg., Heft 3,
S. 145
- 7 Dieser Begriff bezieht sich auf das Verhältnis
Paula Modersohn-Beckers zu Cézanne. Siehe ebenda
S. 150
- 8 Aus einem Briefentwurf Otto Modersohns an Gustav
Pauli anlässlich der 1919 erschienenen ersten Mono-
graphie über Paula Modersohn-Becker, bei: Christa
Murken-Altrogge, Paula Modersohn-Becker. Leben und
Werk, Köln 1980, S.117f.
- 9 Aus Otto Modersohns Tagebuch, 23.März 1903, S.359

- 10 Aus Otto Modersohns Tagebuch, 26.September 1903, S.369f. Daß diese Kritik konkret auf ein Bild zurückgeht, ist wohl anzunehmen. Günter Busch bezieht sich auf das Bild "Das blinde Schwesterchen" und datiert dasselbe in das Jahr 1903, während Christa Murken-Altrogge das Jahr 1905 als Entstehungsjahr annimmt. Tatsächlich existieren aus dem Jahr 1903 noch 2 weitere Geschwister-Bilder. Siehe dazu Katalog, Paula Modersohn-Becker zum 100. Geburtstag, Bremen 1976, Kat.-Nr. 99 "Französische Kinder" (entstanden um 1903 in Paris) und Kat.-Nr. 101 "Geschwister" von 1903
- 11 Aus Otto Modersohns Tagebuch, 11.Dezember 1905, S. 427. Aus dieser Eintragung geht außerdem eine Kritik an Clara Rilke-Westhoff hervor, die "alles blindlings wie Rodin macht".
- 12 Karl Scheffler, Besprechung der Bücher 'Paula Modersohn-Becker' von Gustav Pauli und Paula Modersohn-Becker, Briefe und Tagebuchblätter, in: Kunst und Künstler, XIX.Jg., Heft 9, 1921, S. 331f.
- 13 Friedrich Ahlers-Hestermann, Bilder und Schriften. Von den Wandlungen der neuen Kunst, Berlin 1968, S. 17
- 14 Otto Modersohn-Museum in Fischerhude (Hrsg.), Otto Modersohn-Monographie einer Landschaft, Hamburg 1978, Abb.S.224
- 15 Gemeint ist hier das Cézannesche Bild "Mont Sainte-Victoire", Metropolitan Museum of Art, New York, 65 x 81 cm, 1885-87
- 16 Emil Waldmann nach der Gedächtnisausstellung im Jahre 1908 in der Kunsthalle Bremen, zitiert nach: Waldemar Augustiny, o.Anm. 2, S. 5f.

- 17 Brief an die Eltern, Worpswede 15.November 1899, S. 170
- 18 Brief an Milly Becker, Worpswede 21.September 1899, S. 169
- 19 Waldemar Augustiny, Paula Modersohn-Becker und Worpswede, Bremen 1958, S. 1
- 20 "Mir soll die Natur größer werden als der Mensch. Lauter aus mir sprechen. Klein soll ich mich fühlen vor ihr Großen. So will es Mackensen. Das ist das A und O seiner Korrektur. Inniges Nachbilden der Natur, das soll ich lernen. Ich lasse zu viel meinen eigenen kleinen Menschen in den Vordergrund treten." Tagebucheintragung, undatiert, S. 149
- 21 Waldemar Augustiny, o.Anm. 2, S. 18
- 22 Günter Busch, Paula Modersohn-Becker, Malerin, Zeichnerin, Frankfurt 1981, S. 189
- 23 Max Imdahl, Cézanne-Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXXVI, 1974, S. 325
- 24 Emile Bernard, Ein Gespräch mit Cézanne, in: Michael Doran (Hrsg.), Gespräche mit Cézanne, Zürich 1982, S. 199f.
In der Erinnerung an Paula Modersohn-Becker berichtet die Malerin Ottilie Reyländer-Böhme eine entsprechende Begebenheit: "Mackensen korrigierte sie und fragte mit durchdringendem Blick, ob sie das, was sie da gemacht habe, wirklich so in der Natur sähe. Merkwürdigerweise war die Antwort: ein schnelles 'Ja' und dann zögernd ein 'Nein', indem sie in die Ferne schaute." Zitiert nach Rolf Hetsch, Paula Modersohn-Becker. Ein Buch der Freundschaft, Fischerhude 1982, S. 54

- 25 Günter Busch, Paula Modersohn-Becker. Malerin, Zeichnerin, o.Anm. 22, S. 55. Busch weist in diesem Zusammenhang auch auf die Möglichkeit hin, die Malerin könne bereits Kenntnis von Cézannes Bildern gehabt haben, etwa von der "Mühle an der Couleuvre bei Pontoise", Nationalgalerie Berlin. Siehe dazu S. 37
- 26 Man denke hier an Cézannes Bilder "Felsen in Bibémus, 1898, Folkwang-Museum Essen und "Bahndurchstich", 1870-71, Nationalgalerie München
- 27 Rolf Hetsch, o.Anm. 24, S. 9. Paula hatte eine besondere Vorliebe für "die kleinen Gelben von der Kuhle", aber auch sonst war das Gelände um die Sandkuhle mit mannigfaltigen Blumen, Moosen, Farnen u.a. übersät.
- 28 Günter Busch, o.Anm. 22, S. 36f. und S. 189
- 29 Richard W. Murphy, Cézanne und seine Zeit. 1839-1906, o.A. 1971, S. 43
- 30 s. ebenda, S. 43
- 31 Es besteht durchaus die Möglichkeit, daß Paula Modersohn-Becker Bilder von Cézanne vor ihrer "Entdeckung" bei Vollard in Paris gesehen hat. 1897 waren beispielsweise in der Berliner Nationalgalerie Bilder von Cézanne ausgestellt. Zu der Zeit weilte auch die Malerin in Berlin.
- 32 Siehe auch Paula Modersohn-Becker, Die Landschaften. Erste Veröffentlichung der Paula Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen 1982, ohne Seitenangabe
- 33 Brief an Otto und Helene Modersohn, Paris, Anfang Mai 1900, S. 222

- 34 Günter Busch, o.Anm. 22, S. 32
- 35 Christa Murken-Altrogge, o.Anm. 8, S. 82
- 36 Marcel Brion, Paul Cézanne, München 1973, S. 41
- 37 Brief an die Eltern, Paris, um den 11.Mai 1900,
S. 224
- 38 Lionello Venturi, Cézanne, son art, son oeuvre, Paris
1938. Zitiert nach: Marcel Brion, o.Anm. 36, S. 41
- 39 Brief an die Eltern, Worpswede 12.Februar 1899,
S. 154
- 40 Hanns Theodor Flemming, Paula Modersohn-Becker, Im Neuen
Licht, in: Weltkunst, XLVI Jg., Nr. 21, S. 2110
- 41 Siehe auch Paula Modersohn-Becker, Die Landschaften,
o.Anm. 32, ohne Seitenangabe
- 42 Siehe ebenda, ohne Seitenangabe
- 43 Richard Hamann, Die deutsche Malerei vom 18. bis zum
Beginn des 20. Jahrhunderts, Leipzig und Berlin 1925, S.
465f.
- 44 Tagebucheintragung, Worpswede 11.November 1898,
S. 141 und 12.Dezember 1898, S. 147
- 45 Carl Georg Heise, Paula Modersohn-Becker, Mutter und
Kind, Stuttgart 1961, S. 5f.
- 46 Brief an Otto Modersohn, Bremen 25.Dezember 1900, S.252

- 47 Tagebucheintragung, Worpsswede 16.Dezember 1898, S. 148
- 48 Christa Murken-Altrogge und Axel Hinrich Murken, Kinder, Kranke, Alte und Sieche. Symbole menschlicher Hinfälligkeit und Größe. Medizinisches im künstlerischen Werk von Paula Modersohn-Becker, in: Deutsches Ärzteblatt, Heft 18, 02.05.1974, 71. Jg., S. 1354
- 49 Ludwig Roselius (Bremer Kaffee-Kaufmann, 1874-1943), aus seiner Rede anlässlich der Einweihung des Paula Modersohn-Becker- Hauses in der Bremer Böttchergasse. Zitiert nach Murken-Altrogge, Murken, o.Anm. 48, S. 1436
- 50 Kurt Badt, Die Kunst Cézannes, München 1956, S. 83
- 51 Rainer Maria Rilke, Requiem (Für eine Freundin), geschrieben am 31.10., 01. und 02.11.1908 in Paris, in: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke, Werkausgabe Band 2, Frankfurt 1955, S. 649
- 52 Richard W. Murphy, o.Anm. 29, S. 102
- 53 Tagebucheintragung, Paris 25.Februar 1903, S. 345
- 54 Aus Otto Modersohns Tagebuch ab 25.Juni 1903, S. 370
- 55 Otto Stelzer, Paula Modersohn-Becker, Berlin 1958
- 56 Werner Haftmann, Malerei im 20.Jahrhundert, München 1962², S. 76
- 57 Kurt Badt, o.Anm. 50, S. 116f.
- 58 S. ebenda, S. 119

Zu Kapitel IV

- 1 Maurice Denis, *Théories* 1890-1910, Paris 1913, S. 163:
"Le mystère de son ascendant fut de nous fournir une ou deux idées, très simples, d'une vérité nécessaire, à l'heure où nous manquions totalement d'enseignement."
Zitiert nach: Ursula Perucchi-Petri, *Die Nabis und Japan*, München 1976, S. 204f. Anm.50
- 2 Siehe ebenda, S. 151f.
- 3 Wolfdietrich Rasch, *Fläche, Welle, Ornament*. Festschrift Werner Hager, Recklinghausen 1966, S. 140
- 4 Emile Bernard, Paul Cézanne, in: Michael Doran (Hrsg.), *Gespräche mit Cézanne*, Zürich 1982, S. 199f.
- 5 Maurice Denis, o.Anm. 1, S. 205 Anm. 62 "Synthétiser ce n'est pas nécessairement simplifier dans le sens de supprimer certaines parties de l'objet: c'est simplifier dans le sens de rendre intelligible. C'est en somme, hiérarchiser: soumettre chaque tableau à un seul rythme à une dominante, sacrifier, subordonner - généraliser."
- 6 Wolfdietrich Rasch, o.Anm.3, S. 139
- 7 Philippe Jullian, *Der Symbolismus*, Köln 1974, S. 233
- 8 Klaus Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*, München 1980, S. 73
- 9 Gustav Geffroy, *Hokusai*, 1892, zitiert nach: Ursula Perucchi-Petri, o.Anm. 1, S. 17
- 10 Zitiert nach Wolfdietrich Rasch, o.Anm. 3, S. 146

- 11 Günter Busch, Liselotte v. Reinken (Hrsg.), Paula Modersohn-Becker, In Briefen und Tagebüchern, a.a.O., S. 535
- 12 Brief an Otto Modersohn, Paris 15. Februar 1903, S. 337f.
- 13 Brief an Otto Modersohn, Paris 17. Februar 1903, S. 339
- 14 Tagebucheintragung, Paris 20. Februar 1903, S. 344
- 15 Günter Busch, Liselotte v. Reinken, a.a.O., S. 72
- 16 Siehe ebenda, S. 525
- 17 Tagebucheintragung, 1. Oktober 1902, S. 328
- 18 Brief an Otto Modersohn, Paris 18. Februar 1903, S. 340
- 19 Briefe an Otto Modersohn, Paris 10. März 1905, S. 404 und 22. März 1905, S. 413
- 20 Günter Busch, Paula Modersohn-Becker, Malerin, Zeichnerin, Frankfurt 1981, S. 102
- 21 Eine weitere Vorzeichnung zu diesem Thema befindet sich im Saarland-Museum in Saarbrücken unter dem Titel "Stehendes Mädchen in der Landschaft" (Kohle auf grünem Papier, 24,5 x 23 cm, um 1902). Diese Zeichnung gibt zwar den Inhalt des ausgeführten Bildes wieder, jedoch fehlt auch hier der eindringliche Gestus des Kindes als Verbindung von Mensch und Natur. Der rechte Arm des Kindes ist hinter dem Kleid versteckt. Kind und Baum stehen unverwandt nebeneinander. Siehe Murken-Altrogge, Paula Modersohn-Becker, Leben und Werk, Köln 1980, Abbildung 84

- 22 Ursula Perucchi-Petri, o.Anm. 1, S. 110f.
- 23 Tagebucheintragung, Paris 20.Februar 1903, S. 344
- 24 Günter Busch, Paula Modersohn-Becker. Handzeichnungen, Bremen 1949, S. 12
- 25 Wolfdietrich Rasch, o.Anm. 3, S. 140
- 26 Auf die motivische Verwandtschaft und die mögliche Anregung durch Rippl-Ronai weist auch Günter Busch hin. Busch, o.Anm. 20, S. 70
- 27 Zitiert nach Gisela Götte, Paula Modersohn-Becker. Worpswede-Paris. Katalog Clemens Sels-Museum Neuss (Hrsg.), 1985, S. 10
- 28 Siehe ebenda, S. 11
- 29 Brief an den Vater, Berlin 30.Januar 1898, S. 118
- 30 Michael Doran, o.Anm. 4, S. 215

Zu Kapitel V

- 1 Aus Otto Modersohns Reisetagebuch 1905, S. 414
- 2 Brief an Herma Becker, Worpswede 21.April 1905, S. 416ff.
- 3 Brief an Herma Becker, Worpswede 8.November 1905, S. 420f.
- 4 Brief an Rainer Maria Rilke, Worpswede 10.August 1907, S. 472
- 5 Brief an Rainer Maria Rilke, Worpswede 17.Oktober 1907, S. 475
- 6 Brief der Mutter an Milly Rohland-Becker, Worpswede 5.November 1907, S. 476f.
- 7 Aus einem Briefentwurf Otto Modersohns an Gustav Pauli anlässlich der 1919 erschienenen ersten Monographie über Paula Modersohn-Becker. Zitiert nach Christa Murken-Altrogge, Paula Modersohn-Becker. Leben und Werk, Köln 1980, S. 117f.
- 8 Aus Otto Modersohns Tagebuch 1903-1906, 11.Dezember 1905, S. 427
- 9 Brief an die Mutter, Worpswede 26.November 1905, S. 425
- 10 Tagebucheintragung, Worpswede 11.November 1898, S. 141
- 11 Tagebucheintragung, Worpswede 15.Dezember 1898, S. 148
- 12 Tagebucheintragung, Worpswede 16.Dezember 1898, S. 148
- 13 Brief an Otto Modersohn, Paris 19.März 1906, S. 438

- 14 Günter Busch, Liselotte v. Reinken (Hrsg.), Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, Frankfurt 1979, S. 439 und S. 587
- 15 Wolf Stadler, Paul Gauguin. Südseezauber. Freiburg 1985, S. 20
- 16 Maurice Denis, Théories. Zitiert nach Charles Chassé, Les Nabis et Leur Temps, Paris 1960, S. 49
- 17 Günter Busch, Paula Modersohn-Becker. Malerin, Zeichnerin, Frankfurt 1981, S. 126
- 18 Elda Fezzi, Paul Gauguin. Das Gesamtwerk, Band II. Frankfurt 1979, S. 5
- 19 Günter Busch, Paula Modersohn-Becker. Handzeichnungen, Bremen 1949, S. 17 und Carl Georg Heise, Paula Modersohn-Becker, Mutter und Kind, Stuttgart 1961, S. 29
- 20 Auch Günter Busch weist auf eine Anregung durch Gauguin hin. Er sieht in Gauguins Holzschnitt "Manao Tupapau", 1891-98, Kunsthalle Bremen, ein mögliches Vorbild. Siehe Busch, o.Anm. 17, S. 185
- 21 Carl Georg Heise, o.Anm. 19, S. 6
- 22 Günter Busch, o.Anm. 17, S. 128
- 23 Jean Selz, DuMont's Kleines Lexikon des Impressionismus, Köln 1975, S. 73
- 24 Carl Georg Heise, o.Anm. 19, S. 12
- 25 S. ebenda, S. 12

- 26 S. ebenda, S. 12
- 27 Brief an Bernhard Hoetger, Worpswede, Sommer 1907,
S. 473
- 28 Doris Krininger, Modell-Malerin-Akt. Über Suzanne
Valadon und Paula Modersohn-Becker, Darmstadt 1986,
S. 108
- 29 Paula Modersohn-Becker, Zum hundertsten Geburtstag,
Ausstellungskatalog der Bremer Kunsthalle, Bremen
1976, Nr. 211
- 30 Michael Doran (Hrsg.), Gespräche mit Cézanne, Zürich
1982, S. 85
- 31 Zitiert nach: Raymond Cogniat, Gauguin, Paris 1963,
S. 41f.
- 32 S. ebenda, S. 42
- 33 Richard Hamann, Die deutsche Malerei vom 18. bis zum
Beginn des 20. Jahrhunderts, Leipzig/Berlin 1925,
S. 465f.
- 34 Zitiert nach: Heinz Braun, Formen der Kunst, Eine Ein-
führung in die Kunstgeschichte, München 1974, S. 445

Zu Kapitel VI

- 1 Günter Busch, Paula Modersohn-Becker, Malerin, Zeichnerin, Frankfurt 1976, S. 62
- 2 Peter J. Harke, Stilleben von Paula Modersohn-Becker, Lilienthal 1985, S. 107
- 3 Günter Busch, o.Anm. 1, S. 62
- 4 Rainer Maria Rilke, Briefe, herausgegeben vom Rilke-Archiv in Weimar, Wiesbaden 1950, S. 25f.
- 5 Paula Modersohn-Becker, Ausstellungskatalog, Zum hundertsten Geburtstag, Kunsthalle Bremen 1976, Kat.-Nr. 19
- 6 Peter J. Harke, o.Anm. 2, S. 86
- 7 Aus Otto Modersohns Tagebuch, 11.März 1902, S. 313
- 8 Tagebucheintragung vom 3.Juni 1902, S. 320
- 9 Peter J. Harke, o.Anm. 2, S. 92
- 10 S. ebenda, S. 28f.
- 11 Günter Busch, o.Anm. 1, S. 168
- 12 Peter J. Harke, o.Anm. 2, S. 30
- 13 Kurt Badt, Die Kunst Cézannes, München 1956, S. 124
- 14 Günter Busch, o.Anm. 1, S. 191
- 15 Peter J. Harke, o.Anm. 2, S. 97

- 16 Aus einem unveröffentlichten Briefentwurf Otto Modersohns an Gustav Pauli, zitiert nach: Christa Murken-Altrogge, Paula Modersohn-Becker. Leben und Werk, Köln 1980, S. 118
- 17 Werner Schmalenbach, Bilder des 20. Jahrhunderts, München 1986, S. 116
- 18 Brief an Otto Modersohn, Paris 22. März 1905, S. 412

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildungen

- 1 Paula Modersohn-Becker, "Sandkuhle am Weyerberg", 1899, Pappe, 55x74 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
- 2 Paul Cézanne, "Der Bahndurchstich", 1869-71, Öl auf Leinwand, 80x128 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
- 3 Paula Modersohn-Becker, "Sandkuhle", 1901, Pappe, 47x65 cm, Kunsthalle Bremen
- 4 Paul Cézanne, "Mont Sainte-Victoire", um 1890, Aquarell und Kohle, 31,5x47,5 cm, London, Courtauld Institute of Art
- 5 Paula Modersohn-Becker, "Sandkuhle", 1900, Pappe, 40,5x54 cm, Kunsthalle Bremen
- 6 Paula Modersohn-Becker, "Landschaft mit Tümpel", um 1900, Pappe, 53,4x72,5 cm, Kunsthalle Bremen
- 7 Paula Modersohn-Becker, "Sandkuhle", Juli 1901, Pappe, 40x54,5 cm, Kunsthalle Bremen
- 8 Paula Modersohn-Becker, "Moorkanal", um 1900, Pappe, 53x32,5 cm, Kunsthalle Bremen
- 9 Paula Modersohn-Becker, "Moorkanal", um 1900, Pappe, 54,5x42 cm, Privatbesitz
- 10 Paula Modersohn-Becker, "Moorgraben", 1900, Pappe, 39,5x53 cm, Privatbesitz

- 11 Paula Modersohn-Becker, "Landschaft mit Scheune", um 1900, Pappe, Haus am Weyerberg, Worpswede
- 12 Paula Modersohn-Becker, "Dämmerungslandschaft mit Haus und Astgabel", um 1900, Pappe, 42,5x55,7 cm, Kunsthalle Bremen
- 13 Paula Modersohn-Becker, "Mädchen mit Uhrgewicht", 1900, Pappe, 72x51,5 cm, Stuttgart, Staatgalerie
- 14 Paul Cézanne, "Die Frau mit der Kaffeekanne", um 1890-94, Öl auf Leinwand, 130x97 cm, Paris, Louvre, Sammlung Pellerin
- 15 Paul Cézanne, "Madame Cézanne im roten Sessel", um 1877, Öl auf Leinwand, 72,5x56 cm, Boston, Museum of fine Arts
- 16 Paula Modersohn-Becker, "Worpsweder Bauernkind auf dem Stuhl", 1905, Leinwand, 91x61 cm, Kunsthalle Bremen
- 17 Paula Modersohn-Becker, "Bäuerin zwischen Birken", 1904, Öltempera auf Pappe, 73x51 cm, Privatbesitz
- 18 Paula Modersohn-Becker, "Bauernkind mit Kaninchen", 1902, Leinwand, 95x79 cm, Kunsthalle Bremen
- 19 Paula Modersohn-Becker, Entwurfszeichnungen für das Bild "Bauernkind mit Kaninchen", 1902, schwarze Kreide auf blau-grünem Papier, 18,0x24,2 cm, Privatbesitz, 23,1x24,0 cm, Kunsthalle Bremen
- 20 Paula Modersohn-Becker, "Frauenakt mit Kind vor blühendem Rosenstrauch", undatiert, Öltempera auf Leinwand, 45,3 x 66,2 cm, Privatbesitz

- 21 Paula Modersohn-Becker, "Blick aus dem Atelierfenster",
1900, Pappe, 48,7x37,3 cm, Kunsthalle Bremen
- 22 Paula Modersohn-Becker, "Selbstbildnis", 1900, Pappe,
38x25,5 cm, Bremen, Graphisches Kabinett Wolfgang Werner
- 23 Jozsef Rippl-Ronai, "Bildnis Aristide Maillol", 1899,
Öl auf Leinwand, 100x75 cm, Paris Musée National d'Art
Moderne
- 24 Paula Modersohn-Becker, "Rotblondes Mädchen mit braunem
Kleid und schwarzem Hut", um 1903, Hannover, Sammlung
Hermann Bahlsen
- 25 Paul Sérusier, "Sitzendes Mädchen aus der Bretagne", 1895,
Öl auf Leinwand, 92x54 cm, Paris, Musée National d'Art
Moderne
- 26 Paula Modersohn-Becker, "Kinderakt mit Storch", 1906,
Öltempera auf Leinwand, 73x59 cm, Privatbesitz
- 27 Paula Modersohn-Becker, "Kinderakt mit Goldfischglas",
um 1906/07, Öltempera auf Leinwand, 105,5x54,5 cm,
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
- 28 Paula Modersohn-Becker, "Mädchenakt mit Blumenvasen",
1907, Leinwand, 89x109 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum
- 29 Paul Gauguin, "Te Aa No Areois" (Der Keim der Areois),
1892, Öl auf Leinwand, 92x73 cm, New York, Sammlung Paley
- 30 Paula Modersohn-Becker, "Weiblicher Akt, am Boden sitzend",
um 1906, Kohle, 12,3x24,5 cm, Kunsthalle Bremen
- 31 Paula Modersohn-Becker, "Kind mit Schale", um 1906, Kohle,
23,5x16 cm, Privatbesitz

- 32 Paula Modersohn-Becker, "Sitzender Mädchenakt mit Hund",
um 1906, Kohle, 20x22,5 cm, Privatbesitz
- 33 Paula Modersohn-Becker, "Liegende Mutter mit Kind",
1906, Leinwand, 82x124,7 cm, Bremen, Sammlung Roselius
- 34 Paula Modersohn-Becker, "Liegende Mutter mit Kind",
1906, Kohle, 23x31,3 cm, Bremen, Sammlung Roselius
- 35 Paul Gauguin, "Mahana no atua" (Der Tag der Götter), 1894,
Öl auf Leinwand, 70x91 cm, Chicago, Art Institute, Bild-
ausschnitt
- 36 Paula Modersohn-Becker, "Mutter und Kind", 1906,
Pappe, 105x75 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum
- 37 Paula Modersohn-Becker, "Mutter und Kind", 1907,
Leinwand, 80x59 cm, Dortmund, Museum am Ostwall
- 38 Paula Modersohn-Becker, "Knieende Mutter mit Kind an der
Brust", 1907, Leinwand, 113x74 cm, Bremen, Sammlung
Roselius
- 39 Paul Gauguin, "L'Offrande" (Anbetung), 1902, Öl auf
Leinwand, 68x78 cm, Zürich, Sammlung Bührle
- 40 Paula Modersohn-Becker, "Stilleben mit Perlen und Vasen",
1902, Pappe, 52x73,5 cm, Hannover, Landesgalerie
- 41 Paula Modersohn-Becker, "Stilleben mit gelbem Krug",
1905, Leinwand, 59,2x71,3 cm, Hannover, Landesgalerie
- 42 Paula Modersohn-Becker, "Stilleben mit Rhododendronbusch",
um 1905, Pappe, 69,5x85,5 cm, Wuppertal, Von der Heydt-
Museum

- 43 Paula Modersohn-Becker, "Stilleben mit Kürbis", 1905, Pappe, 69,5x89,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum
- 44 Kompositionsskizze der Verfasserin zu Paula Modersohn-Beckers "Stilleben mit Kürbis"
- 45 Paula Modersohn-Becker, "Stilleben mit Früchten", um 1905, Pappe, 67x84 cm, Bremen, Kunsthalle
- 46 Kompositionsskizze der Verfasserin zu Paula Modersohn-Beckers "Stilleben mit Früchten"
- 47 Paula Modersohn-Becker, "Stilleben mit Birnen", um 1906, Öltempera auf Leinwand, 21x27 cm, Privatbesitz
- 48 Paul Cézanne, "Stilleben mit Birnen", 1895/1900, Öl auf Leinwand, 38x46 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum
- 49 Paula Modersohn-Becker, "Stilleben mit Blattpflanze, Zitrone und Apfelsine", um 1906, Öltempera auf Leinwand, 26x24 cm, Privatbesitz
- 50 Émile Bernard, "Vases en grès et pommes", 1887, Öl auf Leinwand, 46x55 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne
- 51 Émile Bernard, "Die blaue Kaffeekanne", 1888, Öl auf Leinwand, 55x46 cm, Bremen, Kunsthalle
- 52 Paula Modersohn-Becker, "Stilleben mit Tonkrug und Georginenstrauß", 1907, Leinwand, 46,3x55,5 cm, Privatbesitz
- 53 Paula Modersohn-Becker, "Stilleben mit Birnen", 1907, 64x80,5 cm, Privatbesitz

- 54 Paula Modersohn-Becker, "Stilleben mit Zitronen und Apfelsinen", 1907, 21,5x33,5 cm, Privatbesitz
- 55 Paula Modersohn-Becker, "Stilleben mit Sonnenblumen", 1907, Leinwand 90x65 cm, Bremen, Kunsthalle

LITERATURVERZEICHNIS

Das Literaturverzeichnis umfaßt die zitierten Werke sowie eine Auswahl der wichtigsten Literatur, die für die Bearbeitung des Themas von Bedeutung war.

AHLERS-HESTERMANN, Friedrich: Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900, Berlin 1956

AHLERS-HESTERMANN, Friedrich: Von den Wandlungen der neueren Kunst, S. 11-28, in: Bilder und Schriften, Berlin 1968

ALLEY, Ronald (Hrsg.): Gauguin, London o.Jg.

AUGUSTINY, Waldemar: Paula Modersohn-Becker, Ein Gedenkblatt, Bremen 1958

AUGUSTINY, Waldemar: Paula Modersohn-Becker, Gütersloh/Bremen 1958

AUGUSTINY, Waldemar: Paula Modersohn, Hildesheim 1971

BADT, Kurt: Die Kunst Cézannes, München 1956

BARILLI, Renato: Symbolismus, München 1975

BEAULIEU, Heloise v.: Gespräch um Paula Modersohn, in: Niederdeutsche Heimatblätter, 4.Jg., Juli 1927, S. 256-259

BEHNE, Adolf: Paula Modersohn und der Übergang zur Bildkonstruktion, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S. 294-299

- BEHNE, Adolf: Die Bedeutung Cézannes, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S. 166ff.
- BERGER, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei, 1860-1920, München 1980
- BERGER, Renate: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1982
- BIERMANN, Georg: Paula Modersohns Stilleben mit Blumen im blauen Krug, in: Der Cicerone, XIV. Jg., Heft 8, April 1922, S. 336f.
- BIERMANN, Georg: Zeichnungen der Paula Modersohn, in: Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler, I. Jg., Heft 1, Januar 1925, S. 32-39
- BODE, Ursula: Leben - ein kurzes Fest. Auf der Suche nach sich selbst: Paula Modersohn-Becker, in: Westermanns Monatshefte, Juli 1976, S. 24-36
- BOUDAILLE, Charles: Gauguin, Gütersloh o. Jg.
- BRAUN, Heinz: Formen der Kunst. Eine Einführung in die Kunstgeschichte, München 1974
- BRION, Mercel: Paul Cézanne, München 1973
- BUSCH, Günter: Paula Modersohn-Becker. Handzeichnungen, Bremen 1949
- BUSCH, Günter: Die Worpsweder, in: Westermanns Monatshefte, 92. Jg., 1951/52, Heft 1, S. 50-53
- BUSCH, Günter: Paula Modersohn-Becker, in: Die Kunst und das schöne Heim, 56. Jg., Heft 9, Juni 1958, S. 333-335

- BUSCH, Günter: Über Gegenwart und Tod. Edvard Munch und Paula Modersohn-Becker, in: Hinweis zur Kunst. Aufsätze und Reden, Hamburg 1977
- BUSCH, Günter und Reinken, Liselotte v. (Hrsg.): Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, Frankfurt 1979
- BUSCH, Günter: Paula Modersohn-Becker, Malerin-Zeichnerin, Frankfurt 1981
- CASSOU, Jean (Hrsg.): Lexikon des Symbolismus, Paris o.Jg.
- CHASSÉ, Charles: Les Nabis et leur Temps, Paris 1960
- COGNIAT, Raymond: Gauguin, Paris 1963
- COGNIAT, Raymond/Wildenstein, Daniel: Gauguin, München 1973
- DENIS, Maurice: Maurice Denis 1870-1943, Ausstellungskatalog des Clemens Sels-Museums, Neuss, Neuss April-Juni 1954
- DORAN, Michael (Hrsg.): Gespräche mit Cézanne, Zürich 1982
- DORIVAL, Bernard: Cézanne, Hamburg 1949
- EBERLEIN, Kurt-Karl: Paula Modersohn-Becker: Selbstbildnis, in: Das Kunstblatt, XIV. Jg., Heft 4, 1930, S. 110
- EULENBERG, Herbert: Paula Modersohn-Becker, in: Sterblich Unsterbliche, Berlin 1926, S. 114-125
- FEZZI, Elda: Die großen Meister der Malerei. Paul Gauguin, Frankfurt/Berlin/Wien 1979, Band 1 und 2

- FLEMMING, Hanns Theodor: Paula Modersohn-Becker. In Neuem Licht, in: Weltkunst, XLVI. Jg., Nr. 21, 1976, S. 2110f.
- FRANCK, Hans: Meta Koggenpoord, Heilbronn 1925
- GALLWITZ, Sophie Dorothea: Dreißig Jahre Worpswede, Bremen 1922
- GOLDWATER, Robert: Symbolism, London 1979
- GOLDWATER, Robert: Paul Gauguin, Köln 1962³
- HAFTMANN, Werner: Paula Modersohn. Zur Entstehung der modernen Malerei in Norddeutschland, in: Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Aufsätze und Reden, München 1960, S.174f.
- HAFTMANN, Werner: Malerei im 20.Jahrhundert, München 1962², S. 76
- HAMANN, Richard: Die deutsche Malerei vom 18.bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Leipzig und Berlin 1925
- HARKE, Peter J.: Stilleben von Paula Modersohn-Becker, Lilienthal 1985
- HAUSMANN, Manfred: Meisterbilder. Paula Modersohn-Becker, Biberach 1947
- HEGEMANN, Werner: Paula Modersohn als Malerin und Bauherrin, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, XII.Jg., 1928, S. 423f.
- HEGEWISCH, Katharina: Unordnung und früher Tod, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.05.1983, Nr. 124, S. 24
- HEIDERICH, Günter: Der Kunst ihrer Zeit um Schritte voraus. Paula Modersohn-Becker zum 100.Geburtstag, in: Weser-Kurier, 7./8.Februar 1976

HEISE, Carl Georg: Paula Modersohn-Becker. Mutter und Kind, Stuttgart 1961

HESSE-FRIELINGHAUS, Hertha: Paula Modersohn-Becker in Hagen, in: Westfalen, 60.Band, Münster 1982, S. 260

HESSE-FRIELINGHAUS, Hertha: Paula Modersohn-Becker im Folkwang-Museum Hagen, in: Westfalen, 1977, S.181-185

HETSCH, Rolf (Hrsg.): Paula Modersohn-Becker. Ein Buch der Freundschaft, Berlin 1932

HETSCH, Rolf (Hrsg.): Paula Modersohn-Becker. Ein Buch der Freundschaft, Fischerhude 1982

HOETGER, Bernhard: Paula Modersohn-Becker, in: Genius, Bd. 1, 1919, S. 34-38

HOFSTÄTTER, Hans-Helmut: Die Entstehung des Neuen Stils in der französischen Malerei um 1890, Dissertation Freiburg 1954

HOFSTÄTTER, Hans-Helmut: Emile Bernard - Schüler oder Lehrer Gauguins? In: Das Kunstwerk, 1957/58, S. 3

HUYGHE, René: Gauguin, Köln/Mailand o.Jg.

IMDAHL, Max: Cézanne-Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd.. XXXVI, Köln 1974, S. 325ff.

JULLIAN, Philippe: Der Symbolismus, Köln 1974

KAUFMANN, Bernhard: Die Alten Worspeweder Meister, Worswede 19795

KRININGER, Doris: Modell-Malerin-Akt. Über Suzanne Valadon und Paula Modersohn-Becker, Darmstadt 1986

KÜPPERS, Paul Erich: Die Sammlung Herbert von Garvens-Garvensburg in Hannover, in: Das Kunstblatt, 1.Jg., 1917, S. 261-262

KÜPPERS, Paul Erich: Paula Modersohn, in: Das Kunstblatt, 2. Jg., 1918, S. 65-74

LÖHNBERG, Emil: Paula Modersohn, in: Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst, 8.Jg., Heft 9/10, 9.3.1918, S. 126-127

MÄRTEN, LU: Paula Modersohn-Becker, in: Bildende Kunst, 1. Jg., 1947, Heft 2, S. 11-14

MARTINI, Alberto und Negri Renata: Cézanne und der Nachimpressionismus, München 1975

MEYER-SCHAPIRO: Paul Cézanne, Köln 1976⁶

MODERSOHN, Otto: Otto Modersohn. Monographie einer Landschaft. Herausgegeben vom Otto Modersohn-Museum in Fischerhude, Hamburg 1978

MODERSOHN-BECKER, Paula: Paula Modersohn-Becker zum hundertsten Geburtstag. Gemälde, Zeichnungen, Graphik. Ausstellungskatalog der Bremer Kunsthalle, Bremen 8.2.1976 - 4.4.1976

MODERSOHN-BECKER, Paula: Paula Modersohn-Becker. Zeichnungen, Pastelle, Bildentwürfe. Ausstellungskatalog des Hamburger Kunstvereins, Hamburg 25.9. - 21.11.1976

MODERSOHN-BECKER, Paula: Paula Modersohn-Becker. Die Landschaften. Erste Veröffentlichung der Paula Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen 1983

MODERSOHN-BECKER, Paula: Paula Modersohn-Becker in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover mit einer Einführung von Bernd Schälicke, Lilienthal 1983

MODERSOHN-BECKER, Paula: Paula Modersohn-Becker. Das Frühwerk. Ausstellungskatalog der Bremer Kunsthalle, Bremen, 18.10.1985-26.1.1986

MODERSOHN-BECKER, Paula: Paula Modersohn-Becker. Worpswede Paris. Ausstellungskatalog des Clemens Sels-Museums, Neuss, vom 13.10.1985 - 15.12.1985, mit einer Einführung von Gisela Götte

MODERSOHN-BECKER, Paula: Paula Modersohn-Becker. Mensch und Landschaft. Ausstellungskatalog der Kunsthalle Emden, 8.2.1987 - 29.3.1987

MURKEN, Axel Hinrich und MURKEN-ALTROGGE, Christa: Kinder, Kranke, Alte und Sieche: Symbole menschlicher Hinfälligkeit und Größe. Medizinisches im Werk von Paula Modersohn-Becker, in: Deutsches Ärzteblatt, 1974, Heft 18 vom 2.5.1974 und Heft 19 vom 9.5.1974

MURKEN-ALTROGGE, Christa: Der französische Einfluß im Werk von Paula Modersohn-Becker, in: Die Kunst und das schöne Heim, 87.Jg., Heft 3, März 1975, S. 145-152

MURKEN-ALTROGGE, Christa: Paula Modersohn-Becker. Kinderbildnisse, München/Zürich 1977

MURKEN-ALTROGGE, Christa: "...zu sehen, wie weit man gehen kann..." Die bildnerische Selbsterfahrung Paula Modersohn-Beckers, in: Du, Europäische Kunstzeitschrift, Juni 1978, S. 8-10

- MURKEN-ALTROGGE, Christa: Paula Modersohn-Becker. Leben und Werk, Köln 1980
- MURKEN-ALTROGGE, Christa: Getrieben in die Formen ihres Daseins. Die Mütter und die Kinder bei Paula Modersohn-Becker, in: Frau und Mutter, Oktober 1982, S. 7-10
- MURPHY, Richard W.: Cézanne und seine Zeit. 1839-1906, o.A. 1973
- NEGRI, Renata: Bonnard und die Nabis, München 1974
- NOVOTNY, Fritz: Cézanne, Köln o.Jg.
- OPPLER, Ellen C.: Paula Modersohn-Becker. Some Facts and Legends, in: Art Journal, XXXV. Jg., Heft 4, 1976, S. 364-369
- PARET, Peter: Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981
- PARTHES, Paul: Paula Modersohn-Becker. Una documentación radiofónica con motivo del centenario del nacimiento, in: Humboldt, 16. Jg., Heft 59, 1976, S. 34-49
- PAULI, Gustav: Paula Modersohn-Becker. Ein Vortrag zur letzten Ausstellung ihres künstlerischen Nachlasses, in: Die Guldtkammer, 4. Jg., Heft 2, November 1913, S. 92-96
- PAULI, Gustav: Paula Modersohn-Becker, Leipzig 1919
- PAYNE, E.H.: An old peasant woman praying by Paula Modersohn-Becker, in: Bulletin of the Detroit Institute of Arts, Vol. XXXIX, 1959, S. 20-21

- PERUCCHI-PETRI, Ursula: Die Nabis und Japan. Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis, München 1976
- PERRY, Gillian: Paula Modersohn-Becker, Toronto 1979
- PETZET, Heinrich Wiegand: Das Bildnis des Dichters. Paula Modersohn-Becker und Rainer Maria Rilke. Eine Begegnung, Frankfurt 1976
- PEVSNER, Nikolaus: Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius, Köln 1983
- RASCH, Wolfdietrich: Fläche, Welle, Ornament. Zur Deutung der nachimpressionistischen Malerei und des Jugendstils, in: Festschrift Werner Hager, Recklinghausen 1966, S. 136-160
- READ, Herbert: Gauguin, 1848-1903. Berlin o.Jg.
- REINKEN, Liselotte v.: Paula Modersohn-Becker, Hamburg 1983
- REWALD, John: Von van Gogh zu Gauguin. Die Meister des Nachimpressionismus. München/Wien/Basel 1957
- REWALD, John: Cézanne, Köln 1986
- RILKE, Rainer Maria: Worpswede. Bielefeld und Leipzig 1903
- RILKE, Rainer Maria: Requiem. Für eine Freundin. Ausgabe Insel-Verlag, Leipzig 1923
- RILKE, Rainer Maria: Briefe, herausgegeben vom Rilke-Archiv in Weimar, Wiesbaden 1950
- RILKE, Rainer Maria: Briefe über Cézanne, herausgegeben von Clara Rilke, Frankfurt 1952

- RILKE, Rainer Maria: Briefe über Cézanne, besorgt und mit einem Nachwort von Heinrich Wiegand Petzet, Frankfurt 1983
- RILKE, Rainer Maria: Worpswede. Monographie einer Landschaft und ihrer Maler, Bremen 1979
- RÖVER, Anne: Die Nachzeichnungen Paula Modersohn-Beckers, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Band 16, Berlin/München 1978
- ROSELIUS, Ludwig: Rede zur Einweihung des Paula Modersohn-Becker-Hauses 1927, Bremen 1930
- ROSENBLUM, Robert: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, London 1975, S. 50
- SCHAEFFER, Albrecht: Paula Modersohn, in: Das hohe Ufer, 2. Jg., Heft 7, 1920, S. 99-105
- SCHAPIRE, Rosa: Paula Modersohn-Becker, in: Kunstchronik und Kunstmarkt, 54. Jg., Nr. 41, 25. Juli 1919, S. 865-867
- SCHEFFLER, Karl: Besprechung der Bücher: Paula Modersohn-Becker von Gustav Pauli und Paula Modersohn-Becker, Briefe und Tagebuchblätter, in: Kunst und Künstler, XIX. Jg., Heft 9, 1921, S. 331-332
- SCHMALENBACH, Fritz: Paula Modersohns Selbstbildnis mit Kamelienzweig, in: Der Wagen, ein Lübeckisches Jahrbuch, 1961
- SCHMALENBACH, Werner: Die Kunst der Primitiven als Anregungsquelle für die europäische Kunst bis 1900, Dissertation Basel 1955

- SCHMALENBACH, Werner: Bilder des 20. Jahrhunderts,
München 1986
- SCHÜRER, Oscar: Das Werk der Paula Modersohn-Becker,
in: Der Cicerone, XV. Jg., Heft 18, September 1923,
S. 813-826
- SCHULTZE, Jürgen: Worpswede, Ramerding 1981
- SCHULTZE-NAUMBURG, Paul: Die Worpsweder 1897, in:
Die Kunst für Alle, 12. Jg., S. 116-118
- SEILER, Harald: Paula Modersohn-Becker, München 1959
- SELZ, Jean: Du Mont's Kleines Lexikon des Impressionis-
mus, Köln 1975
- SIBLIK, Jiri: Paul Cézanne, Zeichnungen und Aquarelle,
Bayreuth 1980
- STADLER, Wolf: Paul Gauguin, Südseezauber, Freiburg 1985
- STEENFATT, Margret: Ich, Paula. Die Lebensgeschichte
der Paula Modersohn-Becker, Weinheim 1983
- STELZER, Otto: Paula Modersohn-Becker, Berlin 1958
- STEUDEL, Friedrich: Zweierlei Kunst, in: Das Blaubuch,
4. Jg., Januar 1909, Heft 2, S. 43-45 und Heft 3,
S. 70-75
- STOERMER, Curt: Paula Modersohn-Becker, in: Der Cicerone,
5. Jg., Heft 16, August 1913, S. 593
- STOERMER, Curt: Paula Modersohn-Becker, in: Die Gilden-
kammer, 3. Jg., Heft 6, März 1913, S. 378-380

- STOERMER, Curt: Das Schicksal der Werke Paula Modersohns,
in: Die Gùldenammer, Heft 4, 1913/14, S. 66
- STRECKER, Paul: Edouard Vuillard, in: Das Kunstwerk,
6. Jg., 1952, Heft 3, S. 19-20
- TEGMEIER, Konrad: Paula Modersohn-Becker. Eine kleine
Lebensgeschichte mit unveröffentlichten Briefen
an Martha und Heinrich Vogeler, Bremen 1927
- TOJA, Werner: Paula Modersohn-Becker 1876-1907, in:
Ausstellungskatalog Künstlerinnen international
1877-1977, Berlin 1977, S. 14-20 und S. 145
- TROENDLE, Hugo: Paul Sérusier und die Schule von Pont-
Aven, in: Das Kunstwerk, 6. Jg., 1952, Heft 3,
S. 21-23
- UPHOFF, Carl Emil: Paula Modersohn, in: Der Cicerone,
XI. Jg., Heft 17, September 1919
- UPHOFF, Carl Emil: Paula Modersohn. Mit einem Beitrag
Bernhard Hoetgers, in: Junge Kunst, Band 2,
Leipzig 1920
- VOGELER, Heinrich: Paula Modersohn-Becker, in: Das Wort,
III. Jg., Heft 11, 1938, S. 115-128
- VOGELER, Heinrich: Erinnerungen. Herausgegeben von Erich
Weinert, Berlin 1952
- VOGT, Paul: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahr-
hundert, Köln 1972
- WACHTMANN, Hans Günter: Paula Modersohn-Becker. Kommentare
zur Sammlung, Wuppertal 1976

WEICHARDT, Jürgen: Bremen huldigt Paula Modersohn-Becker,
in: Weltkunst, XLVI. Jg., Nr. 7, 1. April 1976,
S. 592-593

WELTGE-WORTMANN, Sigrid: Die ersten Maler in Worpswede,
Lilienthal 1979

WERNER, Alfred: Paula Modersohn-Becker. A Short Creative
Life, in: American Artist, 37. Jg., June 1973,
S. 16-23 und S. 68-70

WERNER, Wolfgang: Paula Modersohn-Becker. Oeuvreverzeichnis
der Graphik, Bremen 1972

WERNER, Wolfgang: Paula Modersohn-Becker. Die Radierungen,
herausgegeben vom Worpsweder-Archiv, Lilienthal 1978

WILDENSTEIN, Georges: Gauguin. Catalogue, Paris 1964

WINTER, Peter: Paula Modersohn-Becker, in: Das Kunstwerk,
XXIX. Jg., Heft 2, März 1976, S. 42

ZAHN, Leopold: Paula Modersohn-Becker, in: Das Kunstwerk,
XI. Jg., Heft 5/6, Nov./Dez. 1957, S. 72-76

1



2



3



4



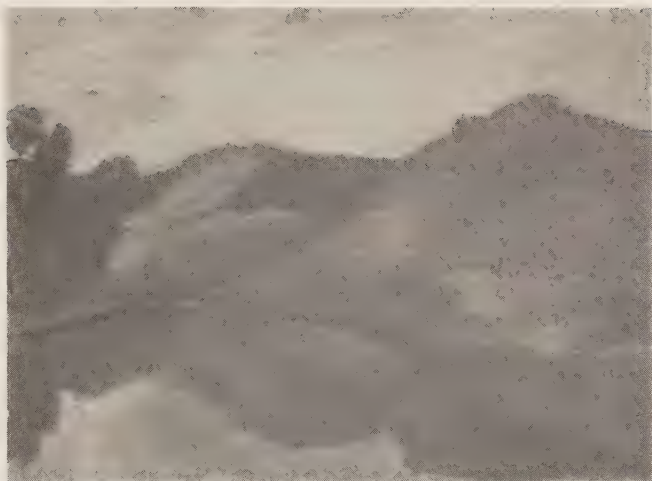
5



6



7



8



9



10



11



12







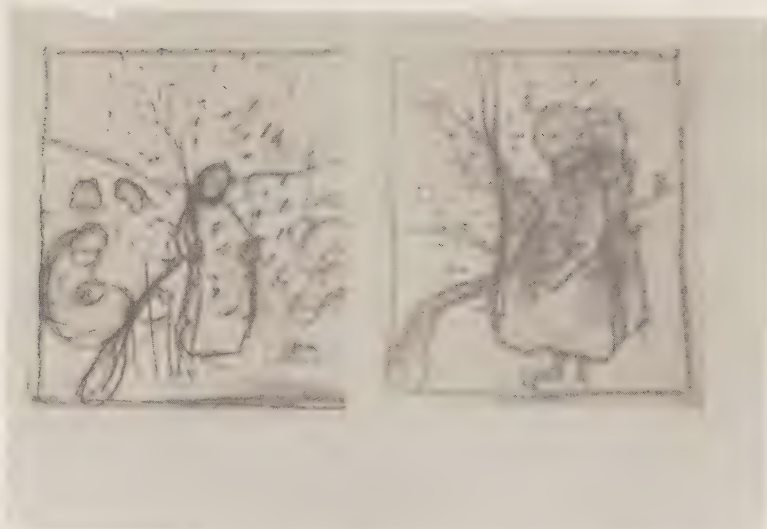
17



18



19



20



21



22



23



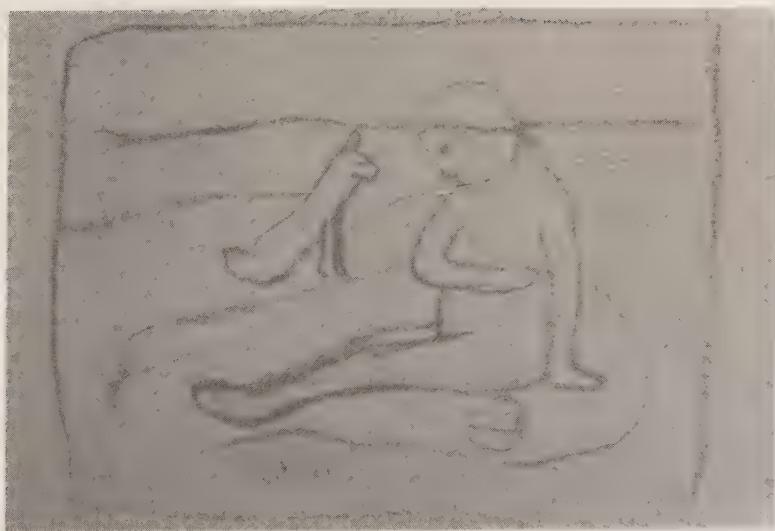
24











33



34





37



38





41



42



43



44



45



46





49



50



51



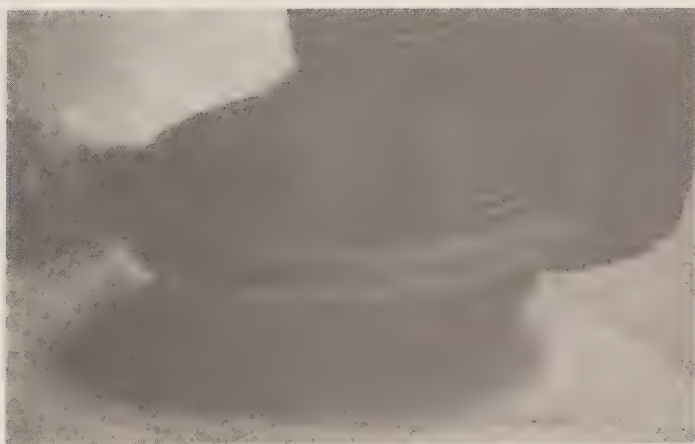
52



53



54





Cornelia Garwer
Am Kappertsberg 14
4236 Hamminkeln-Brünen

Lebenslauf

Persönliches

geboren 15.2.1958
in Gelsenkirchen
Eltern Hans Garwer, Bergingenieur a.D.,
und Elisabeth Anna Garwer, geb. Knicker
Familienstand ledig

Ausbildung

Schulausbildung	1964 - 1967	Volksschule, Bochum-Leithe
	1967 - 1976	Neusprachliches Mädchengymnasium, Bochum-Wattenscheid
	Juni 1976	Reifeprüfung
Studium	ab WS 1976/77	Ruhr-Universität Bochum, Fachrichtung Kunstgeschichte, Nebenfächer: Klassische Archäologie, Ur- und Frühgeschichte
	Juli 1982	Promotionszulassungsprüfung
Thema der Dissertation		"Paula Modersohn-Becker. Der französische Einfluß in ihrem Werk."
Doktorvater		Prof. Dr. Manfred Wundram
<u>Praktikum</u>	1979	2 Monate Tätigkeit im Westfälischen Landesamt für Denkmalpflege, Münster

Brünen, den 7.11.1988

Cornelia Garwer

